

**ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ»**

На правах рукописи



ВАСЕВА Дарья Дмитриевна

**ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА ФОРМИРОВАНИЯ СМЫСЛОВОЙ
СТРУКТУРЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА
(на материале современного рассказа)**

10.02.01 – русский язык

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель –
доктор филологических наук,
профессор К.А. Рогова

Санкт-Петербург

2018

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	4
Глава 1. Смысловая структура художественного текста и особенности ее интерпретации	13
§ 1. Смысловая организация художественного текста	13
1.1. От слова к речевому жанру	15
1.2. Дискурсивный анализ как интерпретационный подход к художественному тексту	26
1.3. Подтекст как важная часть семантической структуры художественного текста.....	35
§ 2. Использование устной разговорной речи в художественном повествовании	43
2.1. Сказовый тип изложения	50
Выводы	64
Глава 2. Особенности повествования в современном рассказе.....	66
§ 1. Особенности современного нарратива.....	66
1.1. Типы повествования от 1 лица.....	71
1.1.1. Тип 1: герой-повествователь.....	72
1.1.2. Тип 2: рассказчик-открытый наблюдатель.....	83
1.2. «Гибридный» тип повествования с расширением зоны повествования от первого лица	93
Выводы	107
Глава 3. Роль читателя в интерпретации художественного текста	110
§ 1. Ключевые этапы в интерпретации художественного текста	110
§ 2. Экспериментальное исследование художественного текста читателями	115
2.1. Методика эксперимента.....	121
2.2. Анализ результатов проведенного эксперимента.....	128

Выводы	145
Заключение	148
Библиография.....	153
1. Теоретическая литература.....	153
2. Источники	174
Приложения	177

ВВЕДЕНИЕ

Каждый отрезок времени в жизни языка и общества имеет свои особенности. Изменения в общественном сознании влияют на современный язык, что можно наблюдать, например, в развитии различных типов прозы, отражающих картину мира, актуальную как для сегодняшней эпохи, так и для индивидуально-авторского видения реальности. Появление новых, «пограничных» типов повествования как отражения современной модели восприятия и понимания художественного текста позволяет выявить языковые средства и речевые приемы, в том числе формирующие подтекст, актуальные для текстов современной литературы с точки зрения содержания и использованного языка.

Русский язык изменяется, развивается и эволюционирует вслед за жизнью российского общества. Ученые стремятся зафиксировать изменения, произошедшие в сознании и, соответственно, в языке. В последние десятилетия появилось много исследований, посвященных языковым изменениям постсоветской эпохи [см.: Арутюнова 1997; Черникова 1997; Вепрева 2002; Химик 2004; Батюкова 2007; Голованова 2008 и др.]. Специалисты исследуют изменения как внутри языковой системы, так и изменения в функционировании языка в речи [см.: Гловинская 2000; Голанова 2000; Ермакова 2000; Земская 2000; Ильина 2000; Какорина 2000, 2008; Крысин 2000, 2000а, 2002; Валгина 2001; Золотова 2004; Беглова 2007, 2010; Клушина 2008а; Коньков 2008; Крюкова 2008; Селиверстова 2008; Исаева 2010, Вяткина 2012; Черняк 2014 и др.]. Современная лингвистика текста изучает новые тенденции и аспекты реализации потенциала языковых единиц, способы формирования подтекста [см.: Рахилина 2010; Пушкарева 2012.; Зубова 2013 и др.]. Востребованными сегодня становятся исследования функционально-семантических, грамматических и когнитивных категорий [см.: Бондарко 1978, 1999; Григоренко 2009; Плунгян 2011; Ягунова

2007.; Ягунова, Пивоварова 2012 и др.], типологии дискурса [см.: Кибрик 2009; Золян 2015] а также творческого потенциала языка и проявления в нем свойств креативности [см.: Ирисханова 2009; Купина 2014; Фатеева 2016 и др.], что связывают с разной степенью проявления девиантности и окказиональности.

Современная лингвистика рассматривает языковые изменения с учетом их контекста, в тесной связи с экстралингвистическими факторами, такими, как преобразования в российском обществе (политические, экономические, культурные), особенности менталитета и психологические установки современного человека. Эти особенности нашли отражение в семантических и словообразовательных неологизмах [см.: Земская 1992, 2000; Козырев, Черняк 2000; Золотарева 2001; Кулинич 2004; Шалина 2005 и др.], в активной адаптации иноязычных слов [см.: Крысин 2000; Антюфеева 2004; Безбородова 2004; Клименко 2005 и др.], в разнообразных трансформациях семантики (сужении/расширении/изменении значения) разных групп лексики русского языка [см.: Клушина 1995; Ермакова 2000; Кобозева 2000; Черникова 2008, 2011 и др.], в стилистических преобразованиях [см.: Клушина 1995; Салимовский 2003 и др.]. За последнее десятилетие опубликовано немало работ [см.: Лаптева 2002; Крысин 2002; Балыхина 2008 и др.], в которых исследователи обращают внимание на языковые изменения и связанные с ними преобразования в области преподавания русского языка и литературы (в том числе в аспекте РКИ), на культуру речи в целом.

Изменения, касающиеся как содержания, так и языковой формы, затронули и область художественной литературы. Так, исследователи отмечают активизацию жанра рассказа (по отношению к другим жанровым формам), а вместе с ним и усложнение реализуемых в нем языковых форм. Изучение повествовательных форм охватывает широкий круг вопросов: типы субъекта повествования и способы его выражения; комментирующие оценки в тексте нарратива как знак проявления «эксплицитного автора»

или рефлексии рассказчика; пересечение голосов автора и героя в повествовательной структуре художественного произведения; модификация традиционных форм повествования и их функций [Падучева 1996; Чулкина 2005; Вяткина 2012; Романовская 2015; Бабенко 2016; Пустовая 2016; Шмелев 2016]. Современный рассказ, в отличие от больших литературных форм, обращающихся преимущественно к историческим темам, сосредоточен на сегодняшней повседневной жизни, о которой ведется повествование от лица персонажа. Поэтому актуальным становится изучение образа повествователя, особенностей функционирования и взаимодействия в тексте различных повествовательных форм, рассматриваемых в аспекте их участия в формировании смысла и обеспечения адекватного восприятия и понимания произведения читателем. Обращение к жанру рассказа, в своей основе представляющего собой нарратив – изложение событий в их хронологической последовательности, – позволяет выделять в нем функциональные компоненты по их роли в его организации (их называют пассажами, имея в виду фрагменты дискурса с единым типом изложения [см.: Кибрик 2009]), что, определяя их языковое устройство, позволяет вести наблюдение над грамматическими единицами и их взаимоотношениями в тексте.

Лингвистика нарратива относится к молодым отраслям филологии. Развитие этого направления представляется перспективным, поскольку лингвистический анализ литературного нарратива выводит на постижение его смысла. Таким образом, **актуальность** работы заключается в исследовании художественного текста с учетом нарративных характеристик, что позволяет делать выводы функционально-смыслового характера. Именно на этой основе возможно развитие подходов, направленных на преодоление существующих трудностей при чтении художественного текста, сложностей его понимания и интерпретирования, в особенности при обучении русскому языку как иностранному. Современная литература становится тем ключом, с помощью которого учащийся открывает дверь в современную действитель-

ность. Овладение современным языком, помимо изучения лексических и синтаксических форм и конструкций, которые расширяют контексты своего употребления в современном языковом существовании, предполагает овладение различными типами повествования, умение соотнести форму и содержание. Чтение текстов в иностранной аудитории делает необходимым описание языковых особенностей современной литературы. Как показывает наш опыт, работа с современными художественными текстами позволяет студентам овладевать способами поиска и выделения важной информации, наблюдать за возможными средствами активизации внимания, выражения экспрессии, усваивать современные стереотипные и наиболее употребительные языковые конструкции и обороты, лучше понимать время и общество, в котором мы живем.

Объектом предлагаемого исследования являются средства формирования смысловой структуры литературного произведения.

Предметом исследования является взаимодействие форм повествования и языковых средств их репрезентации в современном русском рассказе. Взаимодействие повествовательных форм рассматривается как объективное средство воздействия на читателя и обеспечения понимания смысла произведения реципиентом.

Гипотезу диссертации определяет предположение о том, что поэтике современного русского рассказа свойственны специфические нарративные формы организации и репрезентации смысловой структуры художественного текста. Механизм взаимодействия повествовательных форм, обеспечивающий экспликацию / импликацию концептуальных смыслов, может быть вскрыт в процессе комплексного функционально-семантического анализа фактического материала. Таким образом, выявление и анализ взаимодействия актуализированных повествовательных форм позволит обнаружить в текстовой структуре участки и значимые в выражении смысла конкретные

языковые единицы, адекватное понимание которых предопределяет точность и глубину прочтения произведения.

Цель работы – выявление и типологическое описание характерных для современного русского рассказа повествовательных форм, которые демонстрируют общие тенденции в процессах, характерных для современного языкового состояния.

В соответствии с поставленной целью определены исследовательские **задачи** работы:

- рассмотреть особенности современного художественного текста с точки зрения его логико-смысловой структуры, выделить характерные речевые формы и языковые средства репрезентации основных компонентов этой структуры;
- провести анализ современного художественного текста с целью выявить и охарактеризовать взаимодействие единиц текста, участвующих в выражении как предметно-тематического содержания, так и авторской модальности;
- рассмотреть принципы и механизмы работы читательского восприятия художественного текста и понимания авторских интенций;
- рассмотреть выявленные языковые «позиции» с точки зрения их актуализации в сознании реципиента при восприятии текста.

В качестве **материала исследования** выбраны датированные 2007 – 2018 годами рассказы Е. Чижовой [Чижова 2017], С. Мосовой [Мосова 2007, 2011], А. Снегирёва [Снегирёв 2008, 2012, 2014], С. Носова [Носов 2016], И. Жуковой [2018], А. Обух [2018], И. Оганджанова [2018], А. Радзивилл [2016] и др., отражающие тенденции, свойственные сегодняшней литературе, представляющие современный российский социум, его речь, стиль жизни и образ мыслей. Произведения названных авторов насыщены оригинальными средствами художественной изобразительности, обладают своего рода филологическими изысками; общечеловеческие темы, которые поднимают-

ся авторами, актуальны для любой аудитории, независимо от национальной принадлежности, пола и возраста. Корпус исследованных текстов включает 40 рассказов.

Методы исследования. В соответствии с целью и задачами исследования в работе используется комплексная методика, сочетающая описательный метод со стилистическим, контекстуальным, дискурсивным видами лингвистического анализа. Применяется также метод лингвистического эксперимента, направленного на выявление языковых средств и способов формирования подтекста, влияющих на восприятие и понимание текста читателем.

Научная новизна диссертации состоит в том, что в ней впервые предпринято исследование современных русских рассказов в аспекте специфики их наррации; впервые проведен анализ тексто- и смыслообразующих композиционных компонентов, расширяющих сферу собственно языковых выразительных средств литературного творчества и определяющих возможность выводов функционально-смыслового характера; впервые разработана методика поэтапного анализа художественного текста с целью обнаружения языковых средств, формирующих смысловую структуру произведения, пошагово продемонстрированы ее результаты; впервые экспериментально доказана продуктивность целостного подхода к лингвистическому анализу художественного текста в целях достижения его адекватного понимания читателем-инофоном.

Теоретическая значимость исследования определяется его вкладом в развитие теории нарратологии, стилистики художественной литературы, рецептивной стилистики и лингвопоэтики. Полученные результаты дополняют имеющиеся знания о процессах восприятия и понимания современного художественного текста, а также дают новый материал для дальнейшей разработки названной проблематики.

Практическая значимость диссертационной работы заключается в возможности использования полученных результатов при совершенствовании приемов обучения чтению современной литературы русских и иностранных студентов, при составлении учебных пособий, предназначенных для формирования навыков интерпретации художественного текста. Результаты выполненного исследования могут быть использованы в университетских спецкурсах «Лингвистический анализ текста», «Филологический анализ художественного текста». Практическое значение имеет разработанная нами методика поэтапного анализа художественного текста, имеющая целью обнаружение формирующих смысловую структуру произведения языковых средств.

Достоверность и обоснованность результатов исследования обеспечены опорой на основополагающие труды отечественных и зарубежных исследователей в области лингвистики текста, реализации потенциала языковых единиц, теории подтекста; репрезентативностью выборки фактического материала; корректным применением взаимодополняющих методов исследования.

Положения, выносимые на защиту:

1. Авторское начало проявляется в поэтике современного рассказа в том, что на позицию основного, ведущего нарратора выдвигается персонаж произведения. Роль воспринимающего (кто видит) и повествующего (кто говорит) берёт на себя персонаж, что обуславливает наличие его голоса в тексте, маркируемого разговорными формами речи.

2. Наряду с традиционными формами повествования от 3-го и 1-ого лица, в современном рассказе активно используются контаминированные, «сдвоенные» формы речи, отмеченные доминированием персонажа или автора: если автор встаёт на точку зрения персонажа, возникает конструкция несобственно-прямой речи; если автор выступает как самостоятельный, стилистически обозначенный тип, ориентированный на «сближение» с персо-

нажем, возникает конструкция несобственно-авторской речи. В обоих случаях проявляется совокупность одних и тех же речемыслительных особенностей, определяемых сферой сознания персонажа, сконструированного автором.

3. В нарративе современного рассказа формы повествования от первого и третьего лица сближаются вследствие ориентации на «повседневное» существование персонажа, эксплицированной приемами 1) значимого отсутствия общеизвестных (фоновых) деталей повседневности; 2) актуализации остранных деталей повседневности; 3) выдвижения в окружающем стимулов, вызывающих характерные для сознания современного человека ассоциации.

4. В тех случаях, когда повествование в современном русском рассказе строится посредством «двуголосия» (то слияния, то расхождения голосов автора и персонажа), именно в речи персонажа выражаются ценностные категории авторской картины мира.

5. Структурная обусловленность рассказа, организованного по правилам диалога и монолога в сфере повседневного общения, открывает возможности речевой стилизации: придает повествованию общий устный колорит, создаваемый широким использованием конструкций разговорной речи; способствует возникновению эффекта непрерывного разговора с читателем, что в свою очередь убеждает реципиента в достоверности рассказываемого. Таким образом, современный язык повседневного общения становится средством маркированных форм «озвучивания» текста.

6. Результаты эксперимента по выявлению условий адекватного и глубокого восприятия инофонами концептуальных смыслов современных русских рассказов доказывают продуктивность целостного подхода к анализу текста, а также объективность положения о влиянии форм повествования (вкупе с другими речевыми факторами) на формирование смысловой структуры текста и ее восприятие реципиентом.

Апробация работы. Основные положения, теоретические выводы и результаты исследования были изложены в виде докладов на научных конференциях: XLV Международной филологической научной конференции (СПбГУ 14-21 марта 2016), XLVI Международной филологической конференции (СПбГУ 13-22 марта 2017), Всероссийской ежегодной научно-методической конференции «Русский язык: средство общения и учебная дисциплина» (Военно-Медицинская академия им. С.М. Кирова 27-28 октября 2016, 2-3 марта 2018), Международном научном симпозиуме «Русская грамматика 4.0» (Институт русского языка им. А.С. Пушкина, 13-15 апреля 2016), а также отражены в 6 статьях, 3 из которых опубликованы в журналах, входящих в список рецензируемых изданий ВАК РФ.

Структура диссертации. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы и приложения.

ГЛАВА 1. СМЫСЛОВАЯ СТРУКТУРА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА И ОСОБЕННОСТИ ЕЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

§ 1. Смысловая организация художественного текста

Языковые особенности художественного текста – «все введенные писателем фонетические, орфографические, словообразовательные, грамматические, лексико-семантические средства, отобранные и/или подвергнутые трансформациям – имеют особую мотивацию и становятся источником приращения смысла, формируя его эстетическую составляющую» [Фатеева 2016: 13]. «Эстетически значимое» — критерий, который обнаруживает себя в контекстуальных и интертекстуальных отношениях между частями текста и их элементами, т.е. семантический потенциал каждой лексемы обусловлен функционированием и осмыслением словоформы в художественном пространстве произведения. Лексическая единица может приобретать специфические значения, которые представляют собой не только отклонения и трансформации, но и актуализацию смыслового компонента из семантических возможностей слова, которые определяются контекстным употреблением. При определенных условиях сформированные стабильным употреблением значения закрепляются на уровне концептов культуры.

Поиск средств актуализации, объективно присутствующих в тексте, тесно связан с ассоциативным мышлением, интерпретацией смыслов. Б.М. Гаспаров отмечал, что «главная трудность, но и главная позитивная задача при анализе языкового смысла состоит в том, чтобы не упустить из виду обе противоположные силы, на пересечении которых он возникает и развивается: с одной стороны, открытость смысла, неограниченную его способность к ассоциативным растеканиям и скачкам, с другой – его воплощенность в языковом материале, в силу которой смысл оказывается заключенным в

герметическую «упаковку», очертания которой определяются конфигурациями именно этого материала» [Гаспаров 1996: 292].

Исследования художественного текста, имея длительную историю, не дают ни общепринятого определения художественной литературы, ни модели/схемы/образцов ее анализа. И, тем не менее, есть некоторые положения, которые являются общепризнанными, на которые можно опираться. Так отмечается, что художественные тексты создаются путем отражения реального мира, увиденного и осмысленного их создателем. Ю.М. Лотман дал, может быть, самое краткое определение: «Художественный текст — сложно построенный смысл. Все его элементы суть элементы смысловые» [Лотман 1992: 23], что нацеливает исследователя на поиски таких приемов анализа языковых средств — основного инструмента художественного текста, — которые позволят выявить, описать и интерпретировать тот смысл, который заложен в текст автором в расчете на его адекватное восприятие читателем. В формировании смысла принимают участие языковые единицы /средства всех уровней: лексика, грамматика, речевые категории — речевые жанры, композиционные единицы, например, ССЦ, и сама композиция в категориях, отражающих стратегические установки и тактические приемы автора. Композиция художественного произведения становится одним из важнейших элементов текстовой структуры, так как в ней соединяются и комбинируются не только мотивы и сюжеты, но и формируется модель мира автора, перемещения персонажа по горизонтальной или вертикальной оси событий (см.: [Золотова 2004]).

В.В. Виноградов подчеркивал: «Для того чтобы работа по изучению художественной речи была действительно плодотворной и научно целесообразной, необходимо стать в русло тех лингвистических достижений, которые совместными усилиями филологов и лингвистов скоплены» [Виноградов 1976: 459]. Таким образом, опыт лингвистов в области изучения художественного текста позволяет заключить, что анализ художественного тек-

ста практически обращен ко всему арсеналу языковых средств, каждое из которых имеет обобщенное/ сигнификативное значение и способно актуализировать его компоненты под воздействием контекста употребления, формирующего целостность смысла текста. Типовые контекстуальные значения могут трансформироваться, что сообщает им добавочные значения, организует «приращения смыслов», привлекая к ним внимание читателя и выводя на выражение общего смысла произведения. Обращаясь к анализу современных художественных текстов, исследователь стремится выявить те принципы отбора и организации языковых средств, которые направлены на выражение смыслов, созвучных времени и художественному сознанию автора и читателя.

1.1. От слова к речевому жанру

В последнее время все большее признание получает тот факт, что в процессе понимания текста особую роль играет слово: каким бы ни был его психологический статус в восприятии и понимании текста, на некотором этапе нам приходится изолировать и узнавать слова и искать их значения в «ментальном словаре». «Слово для лингвиста является таким же базовым понятием, как клетка для биолога; это объясняется тем, что слова представляют собой минимальные относительно хорошо определенные единицы, которые могут анализироваться на разных уровнях (в том числе на уровнях признаков, букв, графем, фонем, морфем, на семантическом и синтаксическом уровнях)» [Залевская 2005: 305].

Художественное слово имеет особый статус, так как «запускает» механизм понимания собственного значения не только с позиций логики, но и, например, ассоциативного мышления. В литературном тексте каждая единица наделена особой выразительностью. Художественное слово представляет собой совокупность реальных и потенциальных значений и, таким об-

разом, является «кирпичиком фундамента» в процессе построения смысла текста. Семантическая сторона слова складывается из трех компонентов – прагматического, семантического и синтаксического [Моррис: 1983]. Прагматический компонент соответствует отношению слова к ситуации его употребления, семантический – слова к денотату (обозначаемому предмету), синтаксический – слова к другим словам в потоке речи.

В лингвистической науке можно выделить несколько взглядов на проблему соотношения слова и значения. В рамках словоцентричных теорий за словом «признается набор закрепленных значений, и говорящий (автор) производит адекватный выбор из данной ему парадигмы» [Золян 2016: 21]. Говорящий в данном случае имеет представление обо всех значениях выбранной единицы и, соответственно, может выбрать и использовать «правильное» для необходимого контекста. Иначе смотрят на определение значения слова «текстоцентричные» или контекстно-зависимые теории, полагающие, что слово не имеет самостоятельных, закрепленных и не зависящих от контекста значений, соответственно, значение слова определяется коммуникативными интенциями говорящего. С.Т. Золян подчеркивает, что в прагматике коммуникативные нелингвистические операции, нацеленные на то, чтобы вычислить, что «имел в виду» или «хотел сказать» говорящий, становятся важным фактором, формирующим смысл текстового произведения. Исследователь также отмечает, что впервые значение имплицатуры было эксплицитно выражено кэролловским Шалтай-Болтаем. Прочитируем этот фрагмент:

«Когда я беру слово, оно означает то, что я хочу, не больше и не меньше, — сказал Шалтай презрительно.

— Вопрос в том, подчинится ли оно вам, — сказала Алиса.

— Вопрос в том, кто из нас здесь хозяин, — сказал Шалтай-Болтай.

— Вот в чем вопрос!

(«Алиса в Зазеркалье», гл. «Шалтай-Болтай»)» [Золян 2016:76].

Зависимость слова от контекста позволяет наделять словоформы и языковые выражения бесконечно новыми смыслами. Ярким примером, подтверждающим правомерность данной теории, может стать иностранец, владеющий языком не на самом высоком уровне. Человек будет не в состоянии выразить какой-либо смысл на незнакомом ему языке, владея исключительно словарным набором соответствий слово на родном языке – аналог на иностранном. В выборе им тех или иных словоупотреблений будет заметна разница между знанием значения слова в родном и иностранном языке говорящим и его представлением о том, как и что означает каждое слово в родном и иноязычном контексте.

Для художественного текста рациональным видится именно текстоцентрический подход, в рамках которого лексическое значение может меняться в зависимости от цели автора, т.е. иметь специфические значения, обусловленные контекстом в рамках одного произведения, и, в то же время, влиять на конструируемый контекст. Смысл произведения следует рассматривать как соединение парадигматических и синтагматических отношений, иными словами, как совокупность исходных значений и смыслов, соотносимых с их композицией. «Смысл, – отмечает С.Т. Золян, – формируется в процессе сочетаемостных операций и определяется только посредством этих операций – как функция, преобразующая некий исходный смысл в новый комплексный смысл (смысловую композицию)» [Золян 2016: 76]. «...То, что в естественном языке представляет собой цепочку самостоятельных знаков, превращается в смысловое целое с “размазанным” на всем пространстве семантическим содержанием, то есть тяготеет к превращению в единый знак — носитель смысла. Если текст на естественном языке организуется линейно и дискретен по своей природе, то риторический текст¹ интегрирован в смысловом отношении. Входя в риторическое целое, отдельные слова не

¹ В данном случае риторика понимается как правила построения речи на сверхфразовом уровне, структура повествования на уровнях выше фразы. См. [Лотман 1992: 167].

только “сдвигаются” в смысловом отношении (всякое слово в художественном тексте – в идеале троп), но и сливаются, смыслы их интегрируются» [Лотман 1992: 179].

Не стоит забывать, что язык и коммуникативный процесс с позиции культуры процесс творческий. В художественной литературе доминирующей становится именно творческая, эстетическая функция языка. Широкое распространение получило явление, которое лингвисты называют «креативностью языка»: трансформации смыслов слов, формирование новых контекстов, происходящие благодаря творческому потенциалу языка. Сегодня сфера креативности языка расширяется, получает новые инструменты для создания творческого пространства: язык Интернета, медийный и рекламный дискурсы и др.

Говоря о творческом характере языка, лингвисты отмечают, что разграничение творческого и нетворческого в языке довольно условно, поскольку способность к творчеству, созданию новых смыслов лежит в основе любого акта коммуникации: устном и письменном, научном, художественном и бытовом. Н.А. Фатеева определяет степень креативности идейно-эстетической новизной, способностью отступить от нормы, правильности языкового выражения, т.е. создать уникальную речевую ситуацию [Фатеева 2016: 20]. Художественный текст, таким образом, обладает огромным творческим потенциалом, являясь наиболее «благодатной почвой» (в сравнении с остальными типами текстов) для генерирования новых смыслов. В литературном тексте каждое слово и, соответственно, каждое потенциально использованное языковое средство могут обретать дополнительное грамматическое/ лексическое/ эстетическое значение.

Художественный текст объединяет в себе, с одной стороны, идейное пространство автора и «личный» мир читателя (с его кругозором, эрудицией, ассоциациями и т.д.) и, с другой стороны, – мир повседневности и быта, который стал привычным современному человеку. Смысловое целое может

находить воплощение в концепте – мыслительном образе, стоящим за языковыми знаками. В. И. Карасик характеризует концепты как «ментальные образования, которые представляют собой хранящиеся в памяти человека значимые осознаваемые типизируемые фрагменты опыта», «многомерное ментальное образование, в составе которого выделяются образно-перцептивная, понятийная и ценностная стороны», «фрагмент жизненного опыта человека», «переживаемая информация», «квант переживаемого знания» [Карасик 2004: 59, 71, 128, 361]. А. А. Залевская подходит к определению концепта с психолингвистической точки зрения и заключает, что концепт – это «объективно существующее в сознании человека перцептивно-когнитивно-аффективное образование динамического характера в отличие от понятий и значений как продуктов научного описания (конструктов) [Залевская 2005: 39]. Концепт в сознании человека индивидуален, имеет доступ к разным участкам мозга, которые активизируются благодаря стимулу (слову или знаку).

Ввиду того, что ежедневно появляются новые тексты, новые контексты и интертексты могут изменять семантику уже имеющихся словоупотреблений. Таким образом, в пространстве текста появляются важные для формирования смысла слова, которые «концептуализируют» текст, делают его воплощением знаний автора об окружающей действительности. Такой текстовый феномен (единица) постепенно превращается в текстовый концепт, концепт данной культуры — с вытекающими эвристическими, эстетическими и этическими следствиями (см.: [Степанов 2004; Демьянков 2007; Карасик 2010]). Художественная литература имеет множество подобных примеров. К.А. Рогова подчеркивает, что «текстовым концептом может быть, как слово, часто со своими атрибутами (напр., слово *дверь*, употребленное Л.Н. Толстым более двухсот раз в первой части «Воскресения» и реализующее идею несвободы человеческого существования), так и ряд слов, объединенных общим представлением (в известном рассказе И.А. Бунина

«Холодная осень» две его событийные части разведены оппозицией *дом / бездомье*, при этом концепт первой части дом представлен рядом: *кабинет, столовая, балкон, дом*» – прим. К.А. Роговой). Таким образом, концепт «вырастает» из некоторого слова, но не в обобщенно-понятийном значении, а в совокупности значений, определяемой знаниями о реалии, входящей в языковую картину мира» [Рогова 2002: 4].

В случае художественного текста важно учитывать не только смысл, формируемый в процессе чтения, но и смысл заданный, вложенный автором. В зависимости от ситуации и контекста любой компонент предложения может стать точкой акцентуации смыслового целого (актуальное членение предложения). За предложением, соответственно, выстраиваются более сложные структуры, такие как функционально-смысловые типы и стили речи. Через формы описания, повествования и рассуждения в зависимости от авторского намерения реализуются разные модели построения текста и распределения в них компонентов смысла. Функционирование языка не складывается в связный текст механически из суммы значений всех словоупотреблений. Понимание текста осуществляется с учетом как грамматических, композиционных средств, так и проявляющихся в контексте общения «речевых прибавок» [Кожина 1979: 21]. В.Г. Костомаров отмечал: «Особенности функционирования языка... не могут быть заданы составом и строением самого языка. Они образуются в соответствии с диктатом экстралингвистических факторов...» [Костомаров 2005: 50]. Бесконечное разнообразие экстралингвистических ситуаций и факторов (в их комбинациях) обуславливает закономерности функционирования языка, т.е. задают определенные смысловые рамки как в композиционном плане, так и в содержательном. Так, по языковой организации текста – детальному, статичному изображению предмета, развитию действия во временной последовательности или же развитию мысли мы становимся ближе к пониманию смысловой структуры текста. Стоит отметить, что развитие функциональной стилистики, привлече-

ние в качестве объекта исследования всего многообразия общественно значимых функциональных разновидностей речи привело к вычленению подтипов внутри существующих типов речи, выделению новых типов речи (к основным следует отнести предписание и констатацию – типы речи, характерные в первую очередь для официально-деловых текстов), к существенным уточнениям первоначальных представлений лингвистов о системе функционально-смысловых типов речи и ее функционировании в русском языке. Можно говорить о функциональных типах речи как заданных схемах в сфере ментальной действительности.

Жанровые формы, как и стили речи, во многом определяют характер мышления и дискурсивного поведения языковой личности. Система жанровых форм становится неотъемлемой частью сознания, облегчает процессы формирования и формулирования мысли, структурирования собственного высказывания, а также адекватное восприятие чужого. Речевые жанры (от однословной бытовой реплики до больших произведений науки и литературы – по М.М. Бахтину) являются единицами общения и имеют определенное языковое «оформление». Каждая из жанровых интенций (просьба, обещание, издевка, похвала и др.) использует свои языковые средства. Выбранный речевой жанр предоставляет корпус «своих» речевых актов и некоторые «предписания» относительно их последовательности. Следовательно, говорящий / пишущий в зависимости от цели высказывания, ситуации общения, адресата отбирает языковые средства среди особых параметров фрейм-модели речевых жанров, наборов (классов) средств, объединенных общностью прагматической роли в организации дискурса соответствующего речевого жанра.

Итак, текст, представляя собой гетерогенное образование, формируется на различных текстовых уровнях при помощи разного рода единиц и средств в единую смысловую структуру. Вопрос о единицах восприятия до сих пор не получил однозначного ответа. Современные лингвисты допуска-

ют, что единицей восприятия может стать единица любого языкового уровня – от слога до текста. Так, Е.С. Кубрякова в своей работе «О тексте и критериях его определения» отмечает, что «текст, содержащий информацию, рассчитан на понимание, а значит, на извлечение этой информации» [Кубрякова 2001: 72]. Следовательно, текст может быть представлен как сформированная у читателя ментальная модель, способная обеспечить адресату выход за пределы фактуальной информации, данной в самом тексте, и стать своего рода «опорой» для дальнейших возможных интерпретаций текста. Е.С. Кубрякова подчеркивает, что «текст как правильно организованная форма коммуникации, как сообщение, уже содержит в себе самом некие единицы, средства, сигналы и т. п., достаточные и необходимые для построения на его основе правильной и осмысленной модели» [Там же: 73]. В этом когнитивном процессе оказываются задействованными и знание языка, и знание мира, и знание принятых в языке «кодов» соотношениях языковых структур с соответствующими понятиями. Необходимо учитывать также тот факт, что этот процесс происходит не только на рациональном, логическом уровне, но и неразрывно связан с эмоциями и оценками. В любом тексте для продуцирующего и воспринимающего сообщение важно осознание структуры: с пониманием того, как именно представлена информация в тексте и как она в нем распределена. В художественном тексте в результате взаимодействия и пересечения семантической и информационной структур семантическая структура приобретает элементы, свойственные содержательной стороне (например, частотные ключевые слова становятся характеристикой стиля), а информационная структура начинает включать те стилевые сочетания, которые приобрели важную для содержания роль.

Все это сложные вопросы, которые волнуют филологов не одно десятилетие. Так, В.В. Виноградов в 1967 году в беседе с аспирантами, говоря о достижениях в изучении художественной литературы в 20-е годы XX века, сетует на то, что «это были все отдельные элементы, — а как изучать форму

произведения в его целом, в соотношении разных факторов, разных его сторон? Как изучать эти средства в каком-то, как тогда было принято выражаться, целостном эстетическом объекте? И к чему же, к пониманию чего приводит изучение этого внутреннего единства — какого-то переживания, внутренней какой-то сущности или оно будет все время, так сказать, скользить по поверхности?» [Виноградов 1975: 270].

Движение в этом направлении В.В. Виноградов связывал с возможностями двух подходов к анализу: со стороны изучения системы языковых средств, использованных в произведении, и со стороны его структуры. Система понималась как организация каких-то элементов, находящихся между собой в каких-то соотношениях, а структура — как объединение в целом каких-то элементов этого целого. Категория «образа автора», тщательно разрабатываемая Виноградовым, была в каком-то смысле системой языковых средств и приемов, использованных в произведении автора, которая должна была привести к выводу о его мировосприятии и видении событий и героев. Самому Виноградову более подходящим казалось понятие структуры, он его связывал с изучением композиции произведения, но изучение структуры представлялось очень сложным. Он отмечал два плана такого изучения: со стороны нахождения и исследования «элементов поэтического» (статический план) и со стороны наблюдения за движением «этих элементов по направлению к финалу». При таком подходе, по мысли Виноградова, возникала новая задача: «а как связано с этим движением видоизменение всех других частей произведения, потому что, двигаясь, дробясь на какие-то целостные единства, то или иное художественное произведение все время создает новые, как бы, будем говорить так, смысловые (тут уже возникает проблема семантики, семасиологии) семантические поэтические единства, и в то же время двигает вас к пониманию, уразумению смысла целого» [Там же: 269].

Дальнейшее развитие в изучении текста – и не только художественной литературы – и шло в этих двух направлениях: тщательно исследовались языковые средства, так сказать, в сумме, что позволяло говорить об общих свойствах произведения /или его жанра. В качестве примера можно привести большую статью Виноградова о языке романа «Война и мир» [Виноградов 1939]. Второе направление было связано с выделением композиционных компонентов текста (вероятно связанных с речевыми жанрами М.М. Бахтина, которые изначально были обозначены, но не получили однозначной разработки).

В лингвистическом отношении этапными были компоненты, выделенные на синтаксической основе. Так, получило распространение применение к анализу текста коммуникативных регистров Г.А. Золотовой: регистр – структурно-композиционная форма речи, которая характеризуется способом «восприятия или познания мира» и «коммуникативными интенциями говорящего» [Золотова 1996: 284], что и определяет отбор языковых средств. Так, коммуникативный регистр оказался «промежуточной» инстанцией между речью/текстом и языком, определяя задачу отбора языковых средств.

Г.А. Золотова выделяет 5 коммуникативных типов или регистров речи: репродуктивный, информативный, генеритивный, волюнтивный и реактивный [Золотова 2004: 33]. Такое деление призвано подчеркнуть неодинаковый характер развертывания мысли говорящего/пишущего в соответствии с поставленными целями. Например, в репродуктивном регистре говорящий сосредоточен на актуальном, происходящем вокруг него действии в его конкретной длительности или последовательной сменяемости, предметы и признаки – в их непосредственной наблюдаемости. В информативном регистре говорящий дистанцируется от событий и сообщает известное ему, рефлексит. Генеритивный регистр представляет собой высказывания, соотносящие понимание явления с универсальным жизненным опытом: афоризмы, пословицы, умозаключения. Волюнтивный и реактивный регистры обычно

характерны для диалогической речи, где говорящему необходимо побудить адресата к какому-либо действию или выразить реакцию на происходящее. Речевыми единицами, из которых складываются части целого (т.е. говорящий выстраивает композицию текста, а впоследствии и сам текст), становятся носители определенных коммуникативно-регистровых функций. Каждый из названных типов имеет свои характерные средства «оформления»: «структурно-семантические типы предложений, отображающие динамику действия в повествовательных подтипах и статику качества, отношения – в описательных подтипах репродуктивного и информативного регистров; модальные, темпоральные, дейктические показатели; семантико-грамматические оппозиции конкретности/отвлеченности, референтности/нереферентности, акциональности/неакциональности и др.» [Там же: 285].

Для художественного текста доминантой оказывается репродуктивный регистр, который определяет особенности художественной речи, ориентированной на восприятие-воспроизведение действительности – художественный образ. Большое внимание В.В. Виноградов в отношении формирования композиции уделял видо-временным формам глаголов. Так, в работе «Стиль "Пиковой дамы"» среди множества значений, оттенков и употреблений глагольного вида и времени ученый продемонстрировал роль функционально релевантных для построения повествовательного текста глаголов совершенного вида. Менее значимым оказался для художественного текста генеритивный регистр, ориентированный на понятийный строй речи. Теория регистров в анализе художественного текста находит свое применение (см. напр.: [Сидорова 2014: 7-30]). Однако она в большой степени ориентирована на изучение собственно синтаксиса предложения.

Необходимо обратить внимание на то, что построенная на двух основаниях – способе «восприятия или познания мира» и «коммуникативных интенциях говорящего» – классификация регистров Золотовой содержит в

каждом из основных регистров две разновидности на основании значений предикатов: репродуктивно-описательный и повествовательный; информативно-описательный и повествовательный типы. Введение понятий описательный и повествовательный восходит к двум основным функционально-семантическим типам речи, известным из риторики и возрожденным О.А. Нечаевой (см.: [Коган 1915; Нечаева 1974]).

Эти функционально-семантические типы речи рассматриваются сегодня как фрагменты дискурса с единым типом изложения. Перечислив хорошо известные нарративный, описательный, объяснительный, убеждающий и инструктивный пассажи, А.А. Кибрик [Кибрик 2015:598] ссылается на посвященные им работы [Longaste 1983 и Smith 2003].

В последние годы отмеченное выше второе, композиционное направление входит составной частью в теорию дискурса, в рамках которого текст рассматривается в связи не только с собственно композиционной организацией, но и с учетом набора экстралингвистических факторов.

1.2. Дискурсивный анализ как интерпретационный подход к художественному тексту

С лингвистической точки зрения анализ художественного текста представляет собой, как мы уже указывали, «выявление и представление компонентов смысла текста посредством анализа семантики текстовых единиц и отношений между ними, а также формирующих эти единицы языковых средств» [Рогова 2002: 2]. Структурный анализ текста на начальных стадиях его изучения был направлен на выявление средств связи между составляющими его компонентами как на уровне предложений, так и собственно текстовых единиц, например, сложных синтаксических целых. Однако такой описательно-статичный подход имел очень ограниченные возможности выхода на уровень смысла, который долгое время рассматривался в рамках

психолингвистики. Обращение к дискурсу было продиктовано потребностями выявления содержательной стороны текста в ее динамическом развертывании. Не случайно сам термин «дискурс» связан с идеей движения: фр. *discours*, англ. *discourse*, от лат. *Discursus* – «бегание взад-вперед; движение, круговорот; беседа, разговор», и в определении означает «речь, процесс языковой деятельности; способ говорения» [Кибрик 2003: 10].

Термин *дискурс* имеет много разнообразных употреблений и используется во многих гуманитарных науках, связанных с языком, – в лингвистике, литературоведении, семиотике, социологии, психологии, философии, этнологии, антропологии и др. В лингвистике предлагается отвести ему место среди уровневых разделов лингвистики, входящих «в ряд фонетика/фонология – морфология – синтаксис. Лингвистический анализ дискурса имеет дело с языковыми составляющими максимально возможного размера – т.е. целыми дискурсами» [Кибрик; 2015: 597]. Главное в приведенном высказывании видится в том, что дискурсивный анализ направляется в сторону целого языкового образования для рассмотрения динамического процесса формирования его смысла в типологических образованиях.

При изучении этой категории в русском языкознании отмечалась ее близость функциональным стилям, которые, в отличие от западной лингвистики, успешно изучались. Так, академик Ю.С. Степанов писал: «Термин дискурс <...> начал широко употребляться в начале 1970-х гг., первоначально в значении близком к тому, в каком в русской лингвистике бытовал термин “функциональный стиль”. <...> Дискурс – это первоначально особое использование языка, в данном случае русского, для выражения особой ментальности; особое использование влечет активизацию некоторых черт языка и, в конечном счете, особую грамматику и особые правила лексики, которые, в конечном счете, создают свой ментальный мир» [Степанов 1995: 38-39]. Очевидно, смысловое содержание этого мира – своеобразной мифологии – раскрывается в целостном анализе, где вычленение отдельных единиц

направлено на формирование целостного смыслового образования. В современном понимании функциональный стиль и дискурс при их близости, связанной с наблюдением за функционированием языковых средств, не совпадают. Стиль и его изучение ориентирован, например, по мнению Н.И. Клушиной, «на духовную и ментальную жизнь языка», процесс изучения языка «должен воссоздать целостный образ речевой действительности» [Клушина 2014: 182].

Термин *дискурс* в его понимании близок по смыслу к понятию «текст», различия касаются статики – текст как результат речевой деятельности, и динамики – дискурс как отражение разворачивающегося во времени речевого общения. Часто теперь дискурс понимается как включающий оба этих компонента.

Дискурс, как и другие языковые сущности (морфемы, слова, предложения), устроен по определенным правилам, характерным для данного языка. В «правильном» рассказе должен быть фрагмент, который именуется кульминацией, т.е. смысловой компонент, и носители языка хорошо владеют этой информацией, т.е. читательское сознание ориентировано на появление сюжетной линии. Адресат должен понимать, зачем автор создал текст, какую коммуникативную задачу он преследовал: сообщить интересную информацию, поделиться собственными суждениями о мире, установить некоторую истину и т.д. Для подтверждения вышесказанного исследователи многократно обращались к литературе, которая «нарушает» правила повествования. Наиболее известны рассказы Хармса, где обычно есть только завязка, за которой сразу следует заключительная фраза. Рассказ завершается, едва рассказчик обозначил некоторых персонажей, а в правильном рассказе протагонисты повествования обычно должны упоминаться многократно и выполнять некоторую последовательность действий. Нарушения принципов построения рассказа рождают комический эффект, который наглядно показывает, что некоторые глубинные принципы создания текста существуют.

Еще Ю.М. Лотман заметил, что семиотические организмы могут реализовываться в двух ипостасях: как части более сложного целого и в качестве целого, состоящего из складывающихся в структурное единство частей. Качества «быть частью» или «делиться на части» реализуется в зависимости от структурной ситуации, но потенциально они в равной мере присущи любому элементу сверхсложных семиотических образований [Лотман 2010: 174-175], т.е. дискурс может анализироваться и в аспекте его частей (напр., пассажей, компонентов композиции) и в качестве сложного целого (взаимоотношения этих частей). Обнаружение таких структурных принципов и составляет цель дискурсивного анализа, т.е. целостного анализа текста, а не набора отдельных единиц.

Исследователями выделяется дискурсивный жанр, соотносимый с понятием «макроструктуры», которая композиционно членит целостное коммуникативное событие на крупные составляющие и имеет в его структуре статус эпизода, «сложного речевого события». Внутри крупных фрагментов дискурса наблюдается единство – интенциональное, тематическое, композиционное и т. д. Речевые жанры ассоциируются с «микроструктурой» дискурса (Е.В. Падучева, Т. ван Дейк, А.Н. Баранов, И.Н. Борисова и др.). У.Чейф определяет дискурсивные жанры как «классы дискурсов, которые соответствуют тем или иным типичным коммуникативным целям, характерным для определенных сообществ» [Chafe 1994: 128]. Дискурсивные жанры обнаруживают непосредственную связь с модусами. Так, в рамках художественного текста жанр рассказа может реализоваться как в устном модусе, так и в письменном. Жанр может быть определен с точки зрения модели или схемы, которая обобщает порядок следования основных компонентов, или «шагов», в дискурсе данного жанра. Так, вновь обратимся к жанру рассказа, который, согласно работам У.Чейфа, «может строиться по следующей схеме: а) ориентация; б) развитие действия; в) кульминация; г) развязка; д) заключение» [Chafe 1994: 128]. Жанры речи так же, как и дис-

курсивные, имеют процессуальный характер и выступают в роли тактик, реализующих стратегии участников интеракции, где языковым воплощением речевых жанров выступают тексты.

Текст как сложное образование имеет своим качеством «составность», и язык связан с ним через посредство каких-то единиц / образований «с единым типом изложения». С точки зрения лексико-грамматических характеристик дискурс одного жанра может объединять в себе несколько типов повествования. Например, рассказ преимущественно будет состоять из нарративных пассажей, отдельные же композиционные части могут использовать и другие типы: экспозиция, в частности составление внешнего облика персонажа – по определению представляет собой дескриптивный тип пассажа. «Пассажи отличаются друг от друга не столько тем, о чем в них сообщается, сколько тем, какую роль они играют в организации нарратива: реализуют ли они хронологически последовательное повествование, отступление от основной линии, и т. п.» [Плунгян 2008: 20].

Рассматривая вопрос о развитии дискурсивных исследований, В.А. Плунгян обращает внимание на роль исследований в области грамматики дискурса, которые первоначально базировались на изучении функциональных значений глагольного времени, позволивших противопоставить «дейктические» и нарративные формы (Бенвенист) и развести основную линию и фон повествования (Вайнрих), что свидетельствовало о наличии стабильных структурных форм дискурса и возможности выделить в каждом из его разновидностей фрагменты, предназначенные для определенного функционирования (см.: [Плунгян 2008: 10 и сл.]).

Описание таких фрагментов представляет собой шаг в формализации дискурса и создании теории дискурсивного анализа. Характерной для дискурса признается нарративная структура, при которой изложение событий следует естественному их ходу в описываемой действительности. Как отмечает Плунгян, «по-видимому, нарративы — вообще один из основных типов

текстов, присутствующих как в культурном пространстве человеческих сообществ, так и в повседневной коммуникации» [Там же: 16-17].

Представлены различные типы фрагментов дискурсов, ориентированных как на риторически-содержательные, так и собственно лингвистические основания. Последние, по мнению В.А. Плунгяна, должны опираться на их роль в организации нарратива [Там же: 19].

Изложенная в цитируемой статье классификация представляется убедительной и применимой к практическому анализу текста/дискурса. Она включает следующие типы «пассажей», отмеченных специальными грамматическими показателями: «1) интродуктивный, включающий изложение обстоятельств, предшествовавших началу истории, и вводящий в рассмотрение основных участников истории; 2) секвентный, или консекутивный, включающий обозначение каждого из сменяющих друг друга эпизодов основной линии повествования; 3) фоновый, включающий описание обстоятельств, 4) ретроспективный, включающий описание событий, предшествовавших событиям основной линии повествования и 5) объяснительный, включающий рассуждения говорящего по поводу происходящих событий». [Там же 2008: 21]. Формирование смысла с учетом/пересечением нескольких функций будет проходить неодинаково. Получается, что один текст будет стилистически объединен одним дискурсивным жанром, но останется разнородным с точки зрения языковых характеристик. Тогда, возможно, жанры в целом (как и их классификация) могут получить лингвистическое определение и, вероятно, должны строиться на основе первоначального детального исследования типов пассажей, которые соединяются в жанровые схемы.

Вероятно, однако, существование и других дискурсивных структур: как отдельных образований, так и сосуществующих внутри единого текста/дискурса, что позволяет применять иную, не непосредственно нарративную методику анализа. Приведем в качестве примера такой тип дискурса,

как петербургский текст, выделенный и описанный В.Н. Топоровым. Автором представлены некоторые стабильные составляющие смысла этого текста, рассмотрение которых в других произведениях этого же типа дискурса ведет к интеграции общего смысла данного текста/ художественного произведения, предоставляя возможность выявить как общее для этого типа дискурса, так и особенности индивидуальных его реализаций (см.: [Топоров 1995; Н. Бабенко 2013]).

Еще одной важной особенностью дискурсивного анализа является постоянный учет когнитивных подсистем – характера представления знаний, мышления, памяти, эмоций, которые мотивируют использование языковых форм. Дискурсивные исследования учитывают существование языка в двух режимах: off-line, где язык выступает как хранилище знаний, и on-line – учитывающем все, что связано с коммуникацией, использованием языка в реальном времени. Принципиальным становится учет условий социально обусловленной коммуникации. Для художественной литературы – контекст ее исторического существования, что обуславливает не только интертекстуальные включения, но и создание общих направлений в поэтике. Лингвистический анализ, таким образом, существенно раздвигает свои границы, сближаясь с литературоведением. Однако и здесь нет полных совпадений, поскольку задачи и выход этих исследований разный: в историю литературного процесса, с одной стороны, и в изучение семантического потенциала языка, проявление его когнитивно ориентированных возможностей.

Для нашего исследования важными являются учет общих тенденций в развитии художественной литературы, обращение к таким составляющим дискурсивного анализа, как учет нарративной структуры дискурса, участие в ее создании языковых средств, в том числе маркированных принадлежностью к устной речи, рассмотрение форм речи, в значительной степени базирующихся на режимах on- и off-line, с учетом особенностей дискурса повсе-

дневного общения, при внимании к производителям речи: автору, персонажу и повествователю.

Важным для понимания типов дискурса является вопрос о существовании его паттернов/образцов. Сегодня привлекает к себе внимание точка зрения, высказанная участниками XX Фулбрайтовской летней школы «Личное повествование как живая история» (МГУ, 27–30 июня 2017 г.), хотя она и относится к особому типу дискурса, одному из видов эго-документов – автобиографии. По мнению Ю. Зарецкого, «индивид как онтологически незыблемый гарант высказывания должен уступить место субъекту, созданному дискурсом, а «автобиография» переосмыслена как особый дискурсивный тип» [Зарицкий 2017: 7]. При всей спорности этой точки зрения и в особенности ее отношения к художественному произведению, она в какой-то степени объясняет возможность проведения эксперимента среди читателей по пониманию смысла художественного текста – рассказа.

Как мы указывали выше, исследовательский интерес В.В. Виноградова был направлен на анализ целого текста, который, даже при обращении к его композиции, встречался с такими трудностями, что мог оказаться мало результативным из-за того, что «при движении к финалу» создаются новые семантические единства, постоянно требующие «уразумения». Авторы работ, посвященных дискурсивному анализу, отдают себе отчет в том, что объектом такого анализа становится последовательность компонентов текста, которая эксплицирует позицию говорящего, хотя сам он и подчинен некоторым общим правилам построения определенного дискурса в той или иной сфере общения.

Таким образом, дискурс в рамках данной работы может быть рассмотрен как уровень языка, объединяющий и активизирующий все языковые средства (от лексических до синтаксических) художественного произведения, (своего рода погруженность в актуальную для автора и читателя языковую среду, а именно – ситуации повседневного бытового общения). Дискурс

как высший уровень языкового взаимодействия представляет собой, по сути, модель мышления, принципы, на которые ориентируется автор при создании текста, в нашем случае – художественного текста. Дискурсивный анализ как способ интерпретации с его обращением ко всем задействованным в тексте языковым средствам и экстралингвистическим факторам позволяет глубже «прочитывать» литературное произведение. Он опирается на понимание и проявление дискурса как «родовой категории по отношению к речи, тексту, диалогу» [Бурцев 2008: 9], в которой отражаются не только языковые формы высказываний, но и оценочная информация, личностные и социальные характеристики коммуникантов, их «фоновые» знания, коммуникационные намерения, определяемые социокультурной ситуацией. При этом дискурс-анализ ориентирован, прежде всего, на изучение лингвистического уровня в структуре социальной коммуникации как доминирующего на протяжении всего исторического развития общества и культуры.

Художественный текст соединяет в себе потенциальные возможности отобранных говорящим языковых единиц. Эти единицы соотносятся друг с другом на различных языковых уровнях и представляют собой грамматическое и смысловое единство. Включение в набор языковых единиц стилистических структур и сочетаний является существенным смыслообразующим фактором художественного текста. Однако текст, задуманный как предельно однозначный, «четкий и ясный», может сопровождать множественность интерпретаций. В рамках текстоцентричной модальной семантики открывается новый взгляд на типологию дискурса, а именно на особые типы (стратегии) языкового поведения, т.е. языковая гибкость позволяет говорящему (пишущему) генерировать новые смыслы. За счет изменения правил интерпретации у автора и читателя появляется возможность актуализировать одни и те же тексты в различных дискурсивных практиках, и, наоборот, воплощать некую дискурсивную стратегию посредством различных текстовых структур.

Художественный текст представляет собой гетерогенное образование как уникальную модель ментального мира, где авторская коммуникативная задача находит отражение в соединении разноуровневых единиц и категорий, направленных на создание особой эстетической системы. Читатель получает информацию и впоследствии трансформирует, перерабатывает, преобразует ее. И здесь оказываются задействованными, по сути, когнитивные процессы: наблюдение, анализ, память, воображение, способность к интерпретации. Только при системном подходе становится возможным постижение смысла текста. Таким образом, текст, будучи неоднородной сложной смысловой структурой, нуждается в целостном анализе связанных между собой структур, сами же эти структуры как результат расчленения, являются вспомогательным уровнем анализа.

1.3. Подтекст как важная часть семантической структуры художественного текста

Важной особенностью художественного текста является наличие подтекста. Подтекст, являясь «носителем» смысловой нагруженности произведения, может и должен быть рассмотрен как отдельное средство, формирующее семантическую структуру литературного текста. Как и определение текста, термин «подтекст» имеет ряд интерпретаций. С позиций смыслового (или семантического) подхода исследователи определяют подтекст по-разному: «скрытый смысл высказывания, вытекающий из соотношения словесных значений с контекстом и особенно – речевой ситуацией» [Хализев 1968: 830], «тот истинный (авторский, глубинный) смысл высказывания (текста), который полностью не выражен в «ткани» текста, но который имеется в нем, может быть вскрыт и понят при обращении к конкретному анализу и ко всей ситуации общения, структуре общения» [Кожина 1975: 63], «имплицитное содержание высказывания, прямо не воплощенное в узуаль-

ных лексических и грамматических значениях языковых единиц, составляющих высказывание, но извлекаемое при его восприятии» [Долинин 1983: 40]. Приведенные определения, как видно, закрепляют подтекст за имплицитным смыслом, который отличается от эксплицитного формально – способом выражения и, соответственно, восприятия. Иными словами, в определении подтекста ключевым является наличие имплицитной информации, которая обладает специфической двуслойностью при восприятии. В.А. Звегинцев отмечал, что для расшифровки этой двуслойности требуется интеллектуальная работа, которая складывается из осмысления структуры текста, «приплюсовывается и иная, скрытая, исходящая из модели данного объекта информация» [Звегинцев 1976: 298].

И.Р. Гальперин связывает подтекст с дополнительной информацией, «которая возникает благодаря способности читателя видеть текст как сочетание линейной и супралинейной информации» [Гальперин 1981: 47]. Исследователь разграничивает подтекст как часть семантической структуры текста и как информацию, которая и образует эту структуру. Иными словами, выстраивается оппозиция «денотативного-сигнификативного значения» и «эксплицитная – имплицитная текстовая информация». И.Р. Гальперин ввел ставшее почти хрестоматийным понятие «содержательно-подтекстовой информации» (СПИ), «содержательно-фактуальной» (СФИ) и «содержательно-концептуальной информации» (СКИ). «Диалог» между содержательно-фактуальной и содержательно-концептуальной информацией, по мнению исследователя, рождает подтекст или второй план сообщения, создает полифонию языковых знаков в виде дополнительной, скрытой информации.

Традиционно подтекст относится большинством исследователей к семантической структуре текста, однако существуют и концепции, представляющие подтекст частью формальной (синтактической) или прагматической структуры. Одну из первых попыток обосновать лингвистическую концеп-

цию подтекста сделала Т.И. Сильман, предположив, что подтекст имеет формальную основу, представляющую в большей степени синтаксическую, нежели семантическую структуру текста. Подтекст в понимании Т.И. Сильман – «рассредоточенный, дистанцированный повтор, ... в основе всякого подтекстного значения всегда лежит уже однажды бывшее и в той или иной форме воспроизведенное заново» [Сильман 1969а: 85]. Иными словами, подтекст определен исследователем формальный прием, реализуемый повторами и анафорическими средствами языка, близкий по своей сути категории связности (по И.Я. Гальперину).

Еще одной альтернативой семантическому подходу могут стать работы В.А. Кухаренко, в которых подтекст рассматривается как часть прагматической структуры текста: «подтекст – это сознательно избираемая автором манера художественного представления явлений, которая имеет объективное выражение в языке произведений» [Кухаренко 1974: 72]. Важным в осмыслении понятия становится «литературоведческий» компонент, который, по сути, ограничивает сферу употребления термина «подтекст» исключительно художественными текстами. В более поздних работах Кухаренко отмечает, что «подтекст выступает синонимом «имплицитной манеры письма», создающей значительную зависимость успеха коммуникативной задачи автора от осведомленности и сконцентрированности читателя» [Кухаренко 1988: 182]. Представляется важным замечание о сконцентрированности и осведомленности читателя, запрограммированном осмыслении не только выбранных автором языковых средств, но и «манеры письма» в целом. Таким образом, создается когнитивная база подтекста: ассоциации, интертекстуальные включения (например, прецедентные феномены) и др.

На наш взгляд, более привлекательным является семантический подход к подтексту, который можно определить, как сознательно или бессознательно создаваемую говорящим часть семантической структуры текста, доступную восприятию в результате особой аналитической процедуры «рас-

шифровки» эксплицитной информации и вывод на ее основе дополнительной, имплицитной информации.

Подтекст представляет собой некую имплицитную информацию, которая надстраивается над основной, эксплицитной информацией и, следовательно, требует определенной маркированности. Различные работы ставили своей целью описание подтекста и средств его выражения (Н.И. Жинкин, А.А. Залевская, А.И. Новиков, А.Р. Лурия и др.), среди которых выделяют многозначные слова (новые значения слов, появляющиеся в рамках контекста); дейктические слова (слова относительного указания); частицы; диминутивные морфемы; восклицания; различные виды повторов; парцелляция; нарушение логической последовательности; паузы и т.д. Сложность выделения средств, формирующих подтекст, состоит в первую очередь в том, что не существует таких средств, которые регулярно используются в качестве знаков, перманентно выражающих открыто выраженный или же скрытый смысл. Фактически любые средства выражения эксплицитной информации могут быть использованы для выражения подтекстовой информации, при условии их дополнительной маркированности. Можно говорить о существовании собственно языковых средств, которые обеспечивают возникновение в тексте имплицитной информации, иными словами, обладают потенциалом для выражения скрытого смысла и набором приемов и тактик использования этих языковых средств для создания дополнительной информации, своего рода декодирования, «переключения» смысла.

К собственно языковым средствам фактически могут быть отнесены, как уже указывалось, любые средства, обладающие каким бы то ни было значением. Это могут быть частицы, морфемы, многозначные слова, повторы и т.д. Описан ряд стратегий и множество способов формирования иносказания на различных уровнях языковой системы: лексические замены (использование синонимов); синтаксические замены (перифрастические обороты); тропеические средства (аналогия, метонимия, параболы и др.); стили-

стические и композиционные приемы (см.: [Б.И. Лазерсон, Л.В. Савинич 2005]). Из наиболее частотных и легко извлекаемых читательских сознанием маркеров отмечается повтор. Повторяющаяся деталь (или однородные детали) создает *лейтмотив*, который может стать образом или символом основной художественной идеи произведения либо его части. Осмысление художественной детали и есть частный случай восприятия подтекста.

Непосредственно к признакам или тактикам могут быть отнесены парцелляция, эллипсис и другие особые синтаксические конструкции, особая «авторская» пунктуация, умолчание, инверсия и другие отступления от логического развертывания высказывания, ведущие к рождению добавочного значения. Нарушения могут быть не только синтаксические или логические, но и лексические (что наиболее частотно) – например, нарушение сочетаемости слов. Весь текст может выступать как единица, неадекватная речевой ситуации, а значит, в некотором смысле как единица, употребленная в нестандартной позиции. Иными словами, любое несоблюдение «правильности» построения высказывания / текста создает маркированность.

Подход к тексту как к информационно неоднородной структуре (вслед за Гальпериным) с выделением трех взаимодействующих видов содержательной информации – СФИ, СКИ, СПИ осуществляет В.В. Елисеева, предлагая разделение лексических единиц в зависимости от их функции на информемы и прагмемы. Согласно этому разделению за формирование СФИ отвечают информемы, т.е. единицы всех уровней, выполняющие номинативную, дейктическую или релятивную функцию. Прагмемы же составляют прагматическое поле и обеспечивают эмоционально-оценочную, экспрессивную и некоторые другие функции, позволяющие сформировать более глубокие слои информации – СКИ и СПИ. По наблюдению В.В. Елисеевой, импликация смыслов на уровне СКИ проходит при помощи актуализации информем, а также нейтрализации прагмем и/или переключения их оценочного знака. При этом возможно появление мотива/ мотивов. Ведущим типом

отношений между прагмемами при образовании СПИ, по мнению автора, можно назвать сенсублизацией, т.е. взаимным и односторонним усилением единиц – носителей информации. Принципиально необходимо отграничивать сенсублизацию от обычного усиления с помощью дополнительных лексических и грамматических средств, поскольку здесь речь идет о взаимодействии смыслов, в результате которого появляется новый информационный уровень текста. Предполагаемая методика анализа литературного текста основывается на учете решения в тексте эмоциональных и мыслительных задач, а также представлении текста как нелинейной структуры [Елисева 2005: 59].

Единицей, оказывающей влияние на формирование подтекста, может быть названа категория эвиденциальности. Категория, названная «evidential» (в русском переводе «засвидетельствованность»), была описана в начале XX века американским этнолингвистом Ф. Боасом как универсальная грамматическая категория, принимающая в различных языках обязательную, грамматическую, или необязательную форму выражения. В русистику категория эвиденциальности вошла благодаря работам Р.О. Jakobsona [Jakobson 1957], который рассматривал ее как сферу значений, указывающих на источник сведений. Продолжая ее изучение, М.Ю. Григоренко приходит к заключению, что категория эвиденциальности является квалификативной модусной категорией, которая соотносит высказывание с действительностью посредством выражения говорящим своей точки зрения. Эвиденциальные показатели обогащают смысловое пространство субъективными характеристиками [Григоренко 2009: 77]. Таким образом, можно сделать вывод об участии категории эвиденциальности в формировании подтекста: средства выражения эвиденциальности включаются в пространство проблематической достоверности, оценивая с этих позиций передаваемую информацию. Это позволяет говорящему, помимо высказывания некоей информации, со-

общить о своем отношении к ней, опираясь на связь между эвиденциальностью и оценочностью.

В.А. Плунгян в зависимости от способа получения говорящим сведений о сообщаемой ситуации выделяет разные эвиденциальные значения. Прямое свидетельство подразумевает непосредственное восприятие говорящим ситуации. Косвенное свидетельство предполагает, что данные сведения были получены говорящим каким-то иным способом, например, через инференцию (англ. *inference*, от англ. *infer* «делать предположение, высказывать догадку») – получение косвенных указаний, позволивших ему сделать логический вывод. Также выделяется такая разновидность как пересказывательность (англ. *reported evidence, hearsay*) — знание и сообщение о ситуации с чужих слов [Плунгян 2011: 321].

Для выражения категории эвиденциальности существуют разнообразные лексическо-грамматические средства, такие как: сложноподчиненные предложения с модусным глаголом (*Говорят, что...*), вводные обороты с модусным глаголом (*Как мне стало известно...*), модально-персуазивные частицы (*мол, де, дескать*). Для выражения этой категории в разных языках используются разнообразные средства. Например, в финно-угорских языках эвиденциальность грамматикализируется: включается в саму морфологическую форму, в русском же языке она не находит грамматического выражения, что связывается с тем, что говорящие по-русски «указывают на источник сведений о ситуации только в том случае, если эта информация представляется им необходимой: например, если говорящий хочет подчеркнуть, что он лично наблюдал описываемое событие (ср.: *у меня на глазах; я сам видел, как* и т. п.) или, наоборот, если говорящий хочет снять с себя ответственность за достоверность сообщаемой информации» [Плунгян 2000: 321].

Близкой эвиденциальности является категория модальности. Модальность, как известно, – «сложно устроенная функционально-семантическая

категория, и выражается она не только грамматическими формами глагольных наклонений и некоторыми специализированными лексемами, которые обычно употребляются в качестве вводных слов (*может быть, возможно*)» [Там же]. Чаще всего модальность представляется очень широко – как оценка происходящего говорящим как реального (ситуации, которая совершается в действительном временном измерении) или субъективного (ситуации возможной или необходимой). Однако в зависимости от сферы изучения модальность может рассматриваться в более частных категориях и формах, например, таких, как категория наклонения и времени, формах косвенных наклонений.

Текст как соединение неоднородной информации представляет собой сложное переплетение различных единиц каждого из имеющихся уровней: фонетического, морфологического, лексического, синтаксического, а также логического, эмоционального и т.д., комбинаторика которых служит выражению авторского замысла (авторской концепции). Можно заключить, что главной особенностью языковых средств, формирующих художественный текст, является *смысловая нагруженность*. Различные смыслы присутствуют как на уровне эксплицитной информации, так и имплицитной – подтекстовой. Имплицитная информация в тексте не закреплена за определенными языковыми средствами, а выражается в дополнительных способах маркирования элементов/частей текста, «переключающих» на новый смысловой уровень: многозначные слова (двузначность), частицы, диминутивные морфемы, дейктики, восклицания/вопросы/многоотчие; различные виды повторов; мотивов, нарушение логической последовательности и связности, стилевые несоответствия, категории эвиденциальности, модальности и т.д.

§ 2. Использование устной разговорной речи в художественном повествовании

Литературный процесс проходил множество этапов. Так, литература конца XX века столкнулась с определенным кризисом: произошедшие в обществе изменения повлекли за собой изменения в восприятии языка, иными стали «отношения» литературы с обществом, временем, современным человеком (читателем). Литературный кризис постсоветского времени рассматривался филологами и как переориентация с традиционного «классического» образца XIX века на тексты, соответствующие наступившему времени, т.е. создавалась новая модель литературы. Знаменитый отечественный филолог Д.С. Лихачев отмечал, что в рамках классической художественной литературы писатель становится главной «мерой» всех вещей: дает оценку, характеристику эпохи, формулирует смысл времени, и время приобретает черты, созданные в художественной фантазии [Лихачев 1981]. Литературный критик А. Агеев, сравнивая два века литературы, писал, что «золотая», «великая» модель литературы, созданная образцами XIX века, «стремилась выразить собой все мироздание, воплотить «связь всего», вследствие чего литература становилась «жизнеравной», воспроизводящей жизнь и в какой-то степени ее подменяющей. Для такой литературы характерны национальная охватность, “масштабность” сюжета и сверхтипичность героя – то есть сверхъемкость, возможность собрать отдельные явления жизни в сверхобраз, который и выражает свое время, и возвышается над ним» [Агеев 2011: 19].

Сегодня модель отношений литературы и времени, литературы и жизни изменилась. «Современность» высказывания ощущается по совокупности признаков, таких, как «моментальность, непосредственность, непредустановочность, незавершенность, высказывание не позиционируется как главное, большое и окончательное» [Васева 2018: 81]. «Современная лите-

ратура, – отмечает А. Агеев, – выражает не итог размышлений, а остроту непонятности жизни, удивление перед ней, благодаря чему становится возможной бесконечно открытая позиция писателя по отношению к реальности, это литература откликающаяся, следующая за жизнью» [Агеев 2011: 19]. Зачастую она имеет фрагментарное строение (так, например, жанр короткого рассказа сегодня получил «массовое распространение» среди писателей), потому что только в современном мире именно сиюминутное, эпизодичное, тесно связанное с личностью пишущего, может осознаваться читателем как лично пережитое, художественная правда.

Как уже было отмечено, в современной литературе (а именно литературе последних десяти-пятнадцати лет) активно используется жанр рассказа (по отношению к другим жанровым формам), что обусловлено рядом причин. Современность имеет природу, которая не соотносится с требованиями и стандартами так называемого «золотого» века литературы, поэтому в классических «тяжелых» формах большого романа, традиционно избираемых писателями XIX века. А. Агеев указывает, что «из больших современных романов исчезло то, что, собственно, и сделало их когда-то «великими, <...> мысль, вмещавшая «связь всего», сила творческого воображения, масштаб осмысления жизни писателем. «Связь всего» теперь выражается новыми средствами «моментального», непосредственного, незавершенного письма» [Там же: 20]. Таким образом, доминирующим сегодня становится жанр, который можно определить как дневник восприятий (событий, людей, окружающего мира), в котором исключена всякая иерархия высказываний и отменена любая окончательность. Отсюда органично вытекает появление блога как новой формы повествования, изменчивой и растяжимой. Блог еще не самостоятельный жанр, но, как пишет современный исследователь лите-

ратуры В.Е. Пустовая ², «идеальный полигон распада и новой сборки знакомых жанровых элементов».

Современной литературе о настоящем времени пока трудно определить какое-то единство метода или идеи, однако можно выделить некоторые общие черты и особенности, присущие современному рассказу. Так, современный рассказ зачастую строится на эксперименте, как отклонение от «традиционной» литературы. В силу широкого распространения Интернет-сообществ и популярности интерактивного электронного общения, текст приобретает черту, которую можно обозначить как *включенность*. Предполагается, что читатель заранее ориентирован на тот дискурс, в который включен текст, поэтому в тексте наряду с эксплицитно выраженной информацией можно обнаружить множество имплицитных феноменов (например, прецедентных выражений). Иными словами, писатель «рассказывает» о том, что хорошо знакомо адресату, не объясняет, а лишь акцентирует внимание на выбранном событии/проблеме с целью запустить в читающем механизмы самоизъяснения.

Режим on-line предполагает определенную подвижность, вовлеченность в повествование. Создается такая ситуация общения, где рассказчик ведет постоянное наблюдение и описывание реальности, «протекающей» вокруг. Текучесть повествования создает особый эффект, когда любая деталь, мгновенное появление людей и вещей включает цепь сложно свернутых и начинающих стремительно раскручиваться ассоциаций. Таким образом, к важным особенностям современного нарратива можно отнести *процессуальность*.

Из on-line повествования вытекает присущая разговорной речи *фрагментарность*. Современная литература, как было замечено выше, перестра-

² Пустовая В. Е. Долгое легкое дыхание (Современный роман в поисках жанра) // Знамя 2016. №1. URL:<http://magazines.russ.ru/znamia/2016/1/dolgoe-legkoe-dyhanie-sovremennyy-roman-v-poiskah-zhanra.html>

ивается с фундаментального осмысления жизни и ее итогов собственно на то, что составляет ее сущность – моменты, людей, ситуации, образующие основную ткань жизни. Можно сказать, что современный рассказ представляет собой сборник миниатюр, кажущихся на первый взгляд незначительными событиями, в которые автор заставляет всматриваться. Таким образом, художественное произведение являет собой зафиксированный момент жизни, получивший осмысление.

Одной из наиболее частотных характеристик современной литературы становится *открытость*. Исследование жизни изнутри рождает вариативность, отсутствие категоричных суждений. Неретроспективный взгляд предполагает случайность, неизвестность, даже непредсказуемость. Текст становится набором возможностей, полем для разночтений, где финал зависит от мыслительной и эмоциональной работы читателя, его интерпретации. Развитие языка в устной и письменной форме протекает в непосредственной связи с развитием общества, пользующегося данным языком. Следствием социальных изменений становятся трансформации языка, соответствующие коммуникативным нуждам его носителей. Новые явления в языке отражают, с одной стороны, изменения в окружающем мире, а с другой стороны, изменения в человеческом сознании, происходящие параллельно с социальными процессами.

Итак, мы можем зафиксировать, как развитие различных видов прозы (и в частности язык художественной литературы) отражает изменения в общественном сознании не только в представлении определенной эпохи как особой картины мира, но и в индивидуально-авторском видении реальности. Тексты, относящиеся к разным видам прозы, отличаются как структурными особенностями, так и степенью выраженности авторского замысла. Важным вопросом, например, становится выбор формы/вида рассказчика, а также типа повествования: нейтрального рассказчика, рассказчика-персонажа – главного или наблюдателя, интегрированного повествователя. Усложнение

действительности, в которой существует человек, приводит к усложнению структуры текстового смысла, делает имплицитные способы выражения смысла не менее важными, чем эксплицитные. Неудивительно, что языковые способы формирования смысла (как эксплицитные, так и имплицитные) постоянно расширяют свой потенциал.

В своей статье «Смысловый потенциал современного художественного текста» мы уже отмечали, что «каждый этап развития литературы характеризуется преобладанием тех или иных черт, жанровых форм и приемов, активно используемых поколением авторов» [Васева 2017: 57]. Современный рассказ часто представляет собой повествование от лица персонажа-рассказчика как воспроизведение разговорного монолога. Уже во второй половине XX века, когда лингвистика стала интенсивно заниматься изучением устной литературной речи [Земская, Китайгородская, Ширяев 1973; Долинин 1976; Лаптева 1976 и др.], отмечался процесс *активизации устной разговорной речи*, завоевание позиций, близких к полноправным с речью письменной. Интересен вопрос о причинах активизации устной формы повествования, а также определение функциональной направленности ее языковых особенностей.

В первую очередь, этот процесс обусловлен таким качеством, характерным как для разговорной речи, так и для речи художественной, как гиперструктурность, под которой понимается множественность связей между его элементами (что характерно для устного текста/речи) и *гетерогенностью, неоднородностью, многоканальностью* средств передачи смысла, с привлечением не только, например, ритма в поэзии, но и включения речи персонажей, диалогических форм на фоне монологического авторского повествования (см.: [Гаспаров 1978]).

Процесс сближения устной и письменной форм в рамках художественного текста наблюдается в первую очередь в текстах с повествованием от первого лица. Наблюдение за структурой и языком современного расска-

за [Долинин 1983; Рогова 2001, 2016, 2018; Пушкарева 2012 и др.] «позволяет говорить о возможности выделить художественные тексты в жанре рассказа, отмеченные «устной разговорностью» на разных уровнях формирования смысла. Современные писатели, как и современная литература, очень «разнородны». Каждый представляет собой разноплановый комплекс из сочетания различных стилей, приемов, тем и взглядов на жизнь и литературу» [Васева 2017: 58].

Сегодня происходит заметное расширение границ включения в художественную речь устной разговорной речи с ее лексическими и синтаксическими особенностями, которые создают новое особое «звучание» текста. Главным принципом создания смысла в устной речи является «нелинейный» характер его формирования, многоплановое и многократное наложение и совмещение отдельных компонентов. В таком «смысловом комплексе» части, составляющие единство, не имеют четкой структуры, соотношения частей внутри текста однозначно не регламентированы. Смысл целого «нелинеен», не может быть выведен как единственный и конечный результат, так как потенциал связей между элементами текста безграничен. И генерация ассоциативного ряда, и извлечение смысла устной речи – это открытый процесс. В рамках письменной речи формирование смысла является «линейным», закрытым, так как строится на соединении определенных компонентов по заданным правилам. «Он может быть исчерпывающим образом продуман автором, реализован в письменном тексте и принят через посредство этого текста читающим» [Васева 2017: 58].

Прозаические произведения представляют собой многоплановое явление, отражающее особенности развития русского общества в различные исторические эпохи. Наряду с информацией о ходе тех или иных событий они передают дух эпохи, настроения и атмосферу описываемого в тексте периода. Это происходит как на вербальном уровне, так и на имплицитном уровне вследствие синтаксической организации текста. Как справедливо отмечает

Н.В. Пушкарева, «писательское видение мира и особенности поставленной творческой задачи определяют способ доведения до сведения читателя данной информации и влияют на отбор лингвистических средств, удовлетворяющих избранному способу повествования» [Пушкарева 2012: 263]. Художественный текст характеризуется в первую очередь тем, что любые вербальные и невербальные средства могут быть использованы в качестве носителя смысла.

Такие качества, как открытость и нелинейность, свойственные спонтанной устной речи, возникают в художественной речи за счет актуализации «смысловых доминант» текста и усложнения структурного механизма, выходящего за пределы возможностей письменной речи. Художественная литература сохраняет важные качества письменной речи: «способность к накоплению текстов (экстенсивному развитию), способность к хранению и воспроизведению этих текстов, наконец, направленность на иносказательность, эзотеричность, связанность с обучением, и в связи с этим культурную престижность» [Васева 2017: 58]. В соответствии с движением времени, изменениями, происходящими в обществе, изменяется и язык художественной прозы: среди основных культурных принципов создания текста выделяются такие черты как открытость смысла, гетерогенность, особая тональность, сложные эксперименты с организацией пространственно-временной структуры, конструирование смысла нового текста (или новой части развертываемого текста) из всего уже достигнутого ранее корпуса смыслов.

Таким образом, речевая организация текста строится на тех средствах и приемах, которые позволяют наиболее полно раскрыть авторский замысел: «автор обращается к лексическим, синтаксическим, композиционным принципам устной речи, <...> все ее особенности и языковые приемы «работают» на выражение смысла» [Васева 2017: 61]. Использование «ресурсов» устно-разговорной речи в нарративе героя-рассказчика дает автору возможность рассказать историю в форме обращения/ диалога, как о своих

знакомых, с ощущением минимальной дистанции между автором и читателем, активизировать адресованность речи. Смысловой уровень всего произведения последовательно создается автором с помощью ассоциативного фона повседневной бытовой коммуникации, что приводит читателя к более глубокому погружению и последующему осмыслению всего произведения.

2.1. Сказовый тип изложения

В статьях мы уже писали, что «общий смысл художественного произведения формируется совокупностью авторской «модели» текста, ее реконструкцией читателем, а также перспективой более сложных и факультативных соотнесений, которые обеспечиваются осознанием принципиальной открытости ассоциативного ряда. Представляя языковое функционирование как подвижную, непрерывную реальность, разнообразные грамматические категории и формы раскрывают сущность принципа интеграции и выявляют саму природу языка как функциональной динамической системы» [Васева 2017: 57]. Именно функциональная сторона языковых средств позволяет анализировать художественный текст и его смысл с точки зрения дискурса и обнаруживать некоторые новые тенденции в построении современного рассказа. Современный рассказ сосредоточивается на повседневной жизни, что, вероятно, задает ориентацию на устную разговорную речь. В свою очередь, внимание к повседневности влияет на структуру текста – пространство устного бытового общения открывает широкий доступ к приемам устной разговорной речи, предполагает преобладание разговорного и диалогического нарратива с опорой на общую когнитивную базу коммуникантов.

Среди типов повествования художественного произведения особым является «текст от 1-го лица, опирающийся на особенности устной речи, представляя on-line повествование и используя структурные закономерности сложения смысла в устной речи (в качестве когнитивных и коммуникативных стратегий)» [Там же]. Получивший наименование «сказа», этот тип ху-

дожественного текста стал предметом особого внимания в начале XX века. По определению В.В. Виноградова, «Сказ – это своеобразная литературно-художественная ориентация на устный монолог повествующего типа, это – художественная имитация монологической речи, которая, воплощая в себе повествовательную фабулу, как будто строится в порядке ее непосредственного говорения. Совершенно ясно, что сказ не только не обязан состоять исключительно из специфических элементов устной живой речи, но может и почти вовсе не заключать их в себе (особенно если его словесная структура вся целиком укладывается в систему литературного языка)» [Виноградов 1980: 49].

Проблема сказа (статья о сказе была написана Виноградовым в 1926 г.) возникла в связи с наблюдениями над речевыми формами разных «голосов» в художественном тексте и определением роли средств и приемов устной речи в их создании, что было характерно для советской литературы того времени [Кожевникова Кв. 1970]. В дискуссии о сказе принимали участие такие видные филологи, как Б. Эйхенбаум, Ю. Тынянов, позже писал о нем А. Чудаков и др. Этот вопрос связан с пониманием возможностей использования принципов организации и языковых средств и приемов устной речи в художественном тексте. Ответ на него сложен и в настоящее время.

Позднее, в 1967 году, в беседе с аспирантами Виноградов подчеркнул, что проблема сказа была особенно важна для тех, кто занимался изучением стиля Гоголя и Лескова [Виноградов 1975: 267]. Известно, что именно эти писатели создали особое направление в русской литературе, которое «пронизано голосами среды, характерологическими средствами» [Левин 1987: 274]. Но, основываясь на этих писателях в выдвижении проблемы сказа, Виноградов относил к нему и иной тип повествования. Им различаются два типа сказа: «сказ, прикрепленный к образу лица или его номинативному заместителю, в котором создается иллюзия бытовой обстановки, сужается амплитуда лексических колебаний, а стилистическое движение ограничено

определенным языковым сознанием, в котором отражается социальный быт, и сказ, идущий от авторского «я», где сказ скомбинирован из конструкций разных книжных жанров и сказово-диалектических элементов, что связано с перевоплощением писателя в разные стилистические маски и исключает целостную психологию» [Виноградов 1980: 49].

А.П. Чудаков, комментировавший статью Виноградова о сказе, не внес в его понимание каких-либо уточнений [см. Чудаков 1992]. До сих пор актуальна статья К.Н. Атаровой и Г.А. Лесскиса о повествовании от 1-го лица, носящая тоже самый общий характер [см. Атарова, Лесскис 1976: 343–356]. Существенно подчеркивание в понимании этого жанра особенностей временного характера (Ср.: у В.В. Виноградова: «строится в порядке ее непосредственного говорения»), четко обозначено В.И. Коньковым и И.А. Митрофановой в учебном пособии «Литературно-художественный стиль», носящего, с нашей точки зрения, исследовательский характер. «Классический сказ, – пишут авторы, – это изображение устного монолога повествовательного типа, который представляется читателю таким образом, как будто бы этот рассказ осуществляется именно сейчас. Создается иллюзия, что момент говорения совпадает с моментом восприятия. Чтобы был сказ, автор должен предстать рассказчиком, отличным от традиционного автора – нейтрального традиционного субъекта изложения. Этот рассказчик должен представлять речевую среду лиц, отличающихся от авторского» [Коньков, Митрофанова 1999: 11].

А между тем повествование от 1-го лица, с включением в текст 1-го лица говорящего (автора или персонажа), становится все более популярным, позволяя использовать, как мы уже отмечали, структурно-семантические особенности и когнитивные возможности устной речи в художественном тексте. Обратимся к анализу рассказа молодой петербургской писательницы Арины Обух «Пастораль», который отмечен приемами сказового повествования, вероятно, сближающегося с выделенным Виноградовым «вторым ти-

пом», где повествование протекает в форме неофициальной устной речи. Фактически сказ написан автором и адресован читателю, но формально его произносит сказитель и адресует слушателю. Сказ рассчитан на художественный эффект, получающийся из этого противоречия. Таким образом, сказ можно толковать как особую «коммуникативную маску» [Дрозда 1994: 381].

В рассказе А. Обух повествование ведется от 1-го лица, что заявлено уже в самом начале: *«Это выяснилось у привокзального базарчика, где мы с ней (Соней) засмотрелись на самодельные серьги-ракушки»*; поддерживается включением реплик автора-повествователя в середине повествования при «сломе» сюжета: *«И я представляю, как эта Соня с модильяновской шеей, разложив чернику по банкам и сев на перевернутое ведро, смотрит, как несутся по пыльной дороге автомобили»*; и в конце при завершении рассказа: *И я слышу ее вздох*. Но и кроме прямых включений рассказчика в текст, в нем наличествуют знаки его присутствия: *шла к дороге, а там уже раскладывала по банкам; ...А вот Соня уже сидит... Соня отвечает улыбкой и застенчиво склоняет голову набок. А может быть, не застенчиво, а, наоборот, горделиво...; эта Соня,... сев на перевернутое ведро (а не на изящный плетеный стульчик), смотрит...*— выделяемые сегодня как дискурсивные единицы, которые трактуются в качестве отражающих структуру речи и ментальные процессы говорящего. Отметим и характерное для устной речи нанизывание союза «а».

Сюжет объединяет две линии повествования: первая линия, собственно авторская, включает те компоненты нарратива, которые являются обязательными для жанровой формы рассказа — описание места действия, его участницу, перечисление следующих друг за другом событий: *«Вставала ни свет ни заря, спешила в лес, дрожа от утреннего холода, собирала полное ведро с горкой и шла к дороге, а там уже раскладывала по банкам»*.

Для этой линии, действительно, характерна, как и отмечалось еще Виноградовым, скомбинированность повествования из указанных типовых компонентов (пассажей) жанра рассказа и «сказовых элементов», если под ними понимать характерные черты устной речи, участвующей в его создании: *ни свет, ни заря; полное ведро с горкой; а там уже*. В качестве особого приема, базирующегося на характерной черте устной речи, используется и чередование композиционных компонентов: нарратив – рассказ о сборе черники и ее продаже – переключает сообщение на вторую линию – описание, которое представляет Соню как начинающую художницу, и, что немало важно, радостно видящую мир:

«...А вот Соня уже сидит на изящном плетеном стульчике, в руках лесные цветы и корзинка ягод, разворот головы в три четверти. Белая шляпка с кружевными полями, коралловые бусы, платье в цветочек, как на пасторальных картинках, — Соня любила рисовать автопортреты».

Как понятно читателю, автор ведет этот свой второй рассказ (ретроспективный пассаж, включающий описание событий, предшествовавших событиям основной линии повествования) так, что Соня представляется героиней пасторали: в рематической позиции оказываются детали описания: *«лесные цветы и корзинка ягод, разворот головы в три четверти. Белая шляпка с кружевными полями, коралловые бусы, платье в цветочек, как на пасторальных картинках»*. Известно, что описание как интерьера, так и портрета в художественном тексте строится путем привлечения деталей, позволяющих создать в сознании читателя образ изображаемого объекта. В данном случае условие выполнено: несколько характерных деталей создают образ как места действия, так и персонажа. Мир Сони характеризуется путем включения прецедентных имен любимых ею художников: Модильяни и его жены Жанны Эбютерн. Заметим, что их творчество характеризуется искусствоведами как «проникнутое пафосом стоицизма и непротivления злу

насилием... и окруженное ореолом духовного аристократизма» [Зингерман 1993:103].

В этой композиционной части рассказа автор включает чужую речь – речь учителя Сони: *«Какая длинная шея. Соня, ты Модильяни? — обычно спрашивал ее мастер по живописи. — Но характер, настроение, конечно, есть»*. Вводится и еще одна деталь: в камерном рассказе о Соне появляется множественное число – зрители: *«И все внимательно смотрят на портрет и на Соню. Сравнивают. Шея и правда длинная — и на портрете, и в жизни. То есть Модильяни и Жанна Эбютерн в одном лице. Сонином»*, свидетельствуя о том, что Соня уже выставляет свои работы.

Так, на первый взгляд, незначительные детали в ситуации, характерной для устного рассказа, становятся значимой частью средств выражения смысла. Он дополняется и включением голоса самой героини в форме несобственно-прямой речи: *«А краски, между прочим, опять подорожали, а еще за факультативы платить надо... И Соня сильно рассчитывала на эту чернику...»*

Последняя часть рассказа, продолжая повествование, представляет собой драматическую зарисовку: ожидание того, что черника будет куплена остановившимися проезжающими, и несбывшиеся надежды: *«После этой фразы Соня теряет надежду на эту пару... Уехали. Тишина. Соня надевает панаму. И я слышу ее вздох»*.

Завершающая часть снимает ощущение драматизма, переводя событие в рядовой житейский эпизод: *«Такой же вздох у нее был, когда она стояла перед прилавком с сережками. В этом вздохе не было печали. Просто сережки не стоили четырех банок черники»*.

Рассказ в форме повествования о летних каникулах девушки, обучающейся живописи, благодаря своей сказовой форме, в том числе использованию особенностей построения устной речи: смену форм повествования, включение прямой и несобственно-прямой речи, языковые средства, харак-

терные для этой сферы общения, становится рассказом о ее нелегкой жизни и одновременно о светлом видении жизни, запечатленном в ее автопортретах и, в какой-то мере в завершающей части рассказа. Концептуально это выражается в заголовке «Пастораль» – что означает мирную и простую сельскую жизнь. Так, два голоса – автора-повествователя и персонажа – взаимодействуя друг с другом, создают повествование, вводящее в экзистенциальное сознание человека, способного в осмыслении переживаемого выделять главное в настоящем. К более детальному рассмотрению речевых партий мы обратимся в следующей главе.

Рассмотрим второй из выделенных Виноградовым типов сказа, когда повествование от 3-лица индивидуализируется, теперь сказ сужается: он связан с «иллюзией бытовой обстановки», «стилистическое движение ограничено определенным языковым сознанием, в котором отражается социальный быт, <...> что порождает перевоплощение писателя в разные стилистические маски и исключает «целостную психологию»» [Виноградов 1980: 47].

Проанализируем отрывок из рассказа С. Мосовой «Василеостровские мечтатели». Повествование здесь ведется от третьего лица, однако читатель быстро обнаруживает в авторском «монологе» присутствие голоса наблюдателя за событиями: *«А Симону шло его имя. Он и был похож на француза, причем очень знаменитого француза. На Оноре. Оноре де. Да, да, именно. И Симон не возражал»* [Мосова 2007].

Как видно, первая и последняя реплики создают рамку третьеличного повествования: *«А Симону шло его имя... И Симон не возражал»*. Однако после первого высказывания его конкретизация осуществляется с явной установкой на повествователя, вступающего в устное общение с читателем, для которого уточняется информация: *«На Оноре. Оноре де. Да, да, именно»*. Так повествователь отступает от избранной формы нейтрального третьеличного повествования, оставаясь при этом собственно рассказчиком-

комментатором, не передавая своей роли персонажу. За такой формой утверждается наименование несобственно-авторской речи. Ее характер проявляется в интонации, которая создается как с помощью дискурсивных слов, обостряющих внимание к информации, получаемой только при межличностном общении и тем самым подчеркивающей ее устный характер, так и в речевых конструкциях и повествовательных моделях, имитирующих устный диалог.

На начальном этапе формирования представлений о сказовой манере изложения литературоведы отмечали так называемого «низового» героя, «представителя народа» (как, например, у Лескова). Позднее в литературе стали появляться герои-рассказчики, являющиеся представителями любых других социальных общностей, в частности «сказителя-интеллигента». Речь рассказчика здесь соединяет в себе речь «интеллигента», человека образованного (напомним, в рассказе С. Мосовой «Василеостровские мечтатели» это книжная лексика: «*квинтэссенция*», краткие формы прилагательных «*бледна*», «*невыразительна*», сложноподчиненные предложения, литературные цитаты) и элементы разговорной речи (парцелляция, экспрессивные выражения типа «*жизнь выражается так сильно...*»).

Итак, можно заметить, что речь автора и персонажа/персонажей сближаются, становятся практически единым целым: общие мотивы, образы, описание одних и тех же событий из жизни героя. Автор «вживается» в образ героя и таким образом перестает быть субъективным, его точка зрения уже не может оставаться завуалированной. Такой способ авторского «вживания» в образ героя с отстранением от собственной индивидуальности можно назвать несобственно-авторской речью, которая в отличие от несобственно-прямой речи, где автор включает в свою речь индивидуализированную речь персонажа, не отмечая перехода от одного вида к другому. Это происходит обычно при сообщении о состоянии персонажа.

Отметим, что, изучая формы изложения в литературе XIX – первой половины XX века, исследователи выделили присутствие в тексте *фиктивного наблюдателя*. Он может быть эксплицирован во введении: «В эти минуты наблюдатель мог бы легко заметить, что у этой девушки <...> нервы находятся не в порядке» [Зализняк 2016: 24], представляя риторическую фигуру, которая служит для сообщения мнений и заключений, как «никак не обозначенный субъект предикатов восприятия зрительных, слуховых и обонятельных сигналов – «бестелесный» субъект сознания, как бы наблюдающий происходящее и представляющий собой некоего посредника между читателем и всеведущим повествователем» [Там же: 27]. В рассмотренном выше примере из текста С. Мосовой («На Оноре. Оноре де. Да, да, именно») наблюдатель не назван, но присутствует благодаря речевому выделению из авторского повествования. Эту форму перволичного включения в повествование рассмотрим ниже.

Центральной фигурой сказа традиционно является герой-рассказчик. Выбирая героя-рассказчика, автор решает, какие особенности речи будут свойственны этому персонажу. В доверительной обстановке личного повествования он рассказывает о себе, раскрывает свои мысли, тем самым формируя стиль произведения. Герой-рассказчик становится субъектом восприятия, носителем как своей, особой как пространственно-временной, так и «идейной» картины мира, которые создают художественный мир произведения в сказе.

Приведем фрагмент анализа отрывка из рассказа современного прозаика А. Снегирева. Отрицательные события и переживания являются частью нашей жизни, в том числе и языковой, становясь фактом эмоционального осмысления. Выбранный нами автор часто обращается именно к бытовой, ничем не примечательной на первый взгляд, неприглядной жизни. Как было отмечено нами ранее, «”сказовость” прочно входит в канву современной прозы и может проявляться в самой манере рассказывания. Рассказы А.

Снегирева, часто представляя собой повествование от первого лица, изобилуют бытовыми деталями, ненужной, казалось бы, конкретикой и подробностями, где из ежедневных мелочей вырисовываются разные грани человеческой жизни, мысли и чувства автора-персонажа. Приведем небольшой фрагмент из рассказа «То самое окно»:

«За окнами лежала посеченная вертикальными жалюзи океанская гладь. Высокая по-американски кровать дарила чувство превосходства. В квартире я был один, поцеловав меня, блондинка спустилась к бассейну. Я протянул руку к планшету — здравствуй, новый день. (...)

Мне тогда было восемнадцать. Потянуло делать добро. Записался в клуб таких же желающих. Собирали для сирот и немощных игрушки, одежду, устраивали чаепития, возились с паралитиками. Там и повстречались» [Снегирев 2014].

Как можно заметить, в представленном отрывке, который представляет по форме внутренний монолог, присутствует диалогичность, ориентация на разговор. Данную манеру письма можно квалифицировать как автокоммуникацию, т.е. форму коммуникации, при которой адресат и адресант сообщения совпадают. Эта форма «появляется», когда на внутренний монолог субъекта влияет внешняя ситуация наблюдения, что влечет за собой обилие личных глагольных форм, которые доминируют над именными, короткие предложения без подлежащего, свойственные устной речи. Обозначенная форма рассказывания может быть представлена как сказовая, в тексте отчетливо присутствует художественное «я», хотя очевидно рассказ главного героя адресован читателю, «произносится» для него, а не для самого себя (ведь «я» его уже знает).

Обратимся к другому рассказу этого же автора – «Внутренний враг»:

«Домашним телефоном Миша не пользуется. Раньше звонили материнские знакомые, коллеги. Выражали соболезнования. Которые о смерти матери не знали, удивлялись, как это так, такая еще молодая, что же слу-

чилося, плохие врачи, вот у меня врач хороший, на ноги поставил. Миша от звонков этих устал, устал от удивления малознакомых людей, удивления, за которым поблескивала радость: они-то живы. Многие любопытничали, выспрашивали подробности болезни и очень разочаровывались, узнав, что болезни никакой не было. Не было страданий, паралича, ложных надежд, знахарей-шарлатанов, вонючих простыней, пролежней. Сосуд лопнул. И все. (...)».

Очевидно неоднозначное распределение использования разговорных форм относительно участников коммуникации. Вводящее третьеличное повествование *«Домашним телефоном Миша не пользуется»* сменяется непосредственно-прямой речью персонажа, проявленной в именных сочетаниях: *материнские знакомые, коллеги, в сообщении о чужих действиях: Выражали соболезнования.* Далее включается чужая речь сторонних персонажей: *«Как это так, такая еще молодая, что же случилось, плохие врачи, вот у меня врач хороший, на ноги поставил»* [Снегирев 2012]. Возвращение к речи автора-повествователя *«Миша от звонков этих устал»* вновь сменяется голосом персонажа, сообщающего о содержании чужой речи: *«Многие любопытничали <...> разочаровывались, узнав, что болезни никакой не было. Не было страданий, паралича, ложных надежд, знахарей-шарлатанов, вонючих простыней, пролежней. Сосуд лопнул. И все»* [Там же]. Весь текст при этом отличается коммуникативной направленностью, носит характер рассказа о произошедшем. Такой текст, будучи написанным автором для читателя, формально произносится маской-рассказчиком для слушателя.

Приведем еще один эпизод из этого рассказа:

«— Это кто?! — рявкнул, срываясь, голос.

Вот мерзкий старикашка. Поколение грубиянов. Это кто? Тебя надо спросить “это кто?”. Но Миша решил с утра быть вежливым и представился даже как-то манерно-шутовски:

— Михаил Глушецкий к вашим услугам.

В трубке воцарилась тишина, Миша начал злиться. Разбудил, а теперь молчит. Уж не окочурился ли неизвестный пенсионер на том конце провода. Миша алекнул, проверяя у собеседника пульс».

Здесь явно пересечение «реального» диалога: - *Это кто?! – Михаил Глушецкий к вашим услугам* – с внутренней речью главного героя: *«Вот мерзкий старикашка. Поколение грубиянов. Это кто? Тебя надо спросить “это кто?”»* [Там же]. Оценочность, обрывочность демонстрируют размышления героя-рассказчика в форме несобственно-прямой речи. Вставки таких конструкций и здесь тесно переплетены с третьеличным авторским повествованием: *«Но Миша решил с утра быть вежливым и представился даже как-то манерно-шутовски»* [Там же]. Многоголосие в тексте драматизирует повествование, повышает читательское внимание. Внимание же автора сосредоточено на деталях, которые становятся предметом осмысления персонажа, что рождает аллегоричность дискурса: бытовое постоянно отсылает к абстрактному, философскому – *«Не верить в любовь, но любить. Не цепляться за веру, но верить. Однажды он не сможет открыть глаза, и тогда тьма охватит его, войдет в него, станет им. С ветки упало коричневое яблоко».*

Незначительно-многозначительная деталь часто оказывается символическим ключом к нравственному содержанию рассказа. Часто за бытовыми диалогами, привычными интерьерами и рутинными ситуациями стоит глубокий подтекст, который открывается читателю через маленькую деталь. Так, описание пациентки – старой, неопрятной, обрюзгшей женщины – обретает иное звучание, когда герой случайно слышит ее имя и возраст: 97 лет, Наталья Ростова (Снегирев А. «Розы, молодой человек, розы»). «Случайное» упоминание прецедентного имени дает читателю возможность выстроить ряд ассоциаций: Л.Н. Толстой, роман-эпопея «Война и мир», образ юной Наташи и замужней графини Ростовой: непосредственность, внутренняя красота, полнота жизни, любовь к жизни, семейные заботы и хлопоты, и т.д.

Возможно, именно внимание к незначительным подробностям способно наиболее раскрыть созданный автором персонаж (ситуацию).

Приведенные нами тексты имеют общие поэтологические черты, связанные с ориентацией на устную разговорную речь, сказовые традиции, ситуации бытового общения. Возвращаясь к словам В.В. Виноградова о сказе, можно отметить, что, действительно, в приведенных современных рассказах за счет сказовой манеры повествования создается «иллюзия бытовой обстановки», сужается до устно-разговорной «амплитуда лексических колебаний», а стилистика текста задается определенным языковым сознанием, в котором отражается социальный быт. Кроме того, такой тип текста строится из конструкций разных книжных жанров, что связано с разными стилистическими масками автора, исключая «целостную психологию» – рассказы отличаются по замыслу, характеру главного героя, композиции. Следует отметить, что манера повествования у первого и второго из приведенных здесь авторов (С. Мосова и А. Снегирев) задает у каждого свою тональность, формируя читательское восприятие, вписывая текст в современный дискурс. Лексические и синтаксические средства, имитирующие живое общение в форме рассказа, переходящего в диалог, становятся канвой для создания подтекста.

Таким образом, можно обнаружить, что современный рассказ со своими темами и особенностями повествования продолжает традиции, заложенные в творчестве предыдущих поколений, и не теряет связи с моделью «классического» сказа, представленного в творчестве Н.С. Лескова, М.М. Зощенко, Саши Черного, А.М. Ремизова, Е.И. Замятина и других авторов. Современный рассказ, по замечаниям исследователей, «представляет собой многоголосное повествование, построенное с ориентацией на структуру устной речи, что позволяет органично вводить элементы разговорной речи, а также влечет за собой обилие таких приемов, как повторы, ассоциативные переходы и др., обусловленных спецификой образа героя-рассказчика» [Ав-

раменко 2008: 15]. В связи с ориентацией на устный тип изложения писатели (напр., С. Мосова и А. Снегирев) активно используют языковую игру, имитацию устной интонации, что поддерживает внимание и интерес читателя. Главными чертами сказового изложения становятся ассоциативность переходов между мыслями персонажа, диалогизм, интертекстуальность.

Речь героев, насыщенная интертекстуальными аллюзиями, отсылками к прецедентным текстам, становится не только приметой речевой манеры самого героя-рассказчика, но и одним из средств выражения авторской точки зрения. Диалогичность рассказов построена на принципе обращения к множеству слушателей, к которым относятся не только те или иные персонажи произведения, но и читатель. При анализе авторской позиции в текстах приведенного типа становится очевидно, что автор, прибегая к разным голосам, участвующим в повествовании, «маскирует» свою точку зрения, так как для него принципиально важно показать именно «чужое» сознание, того героя, который был им выбран. Сказовая форма «диктует» автору определенные правила: «если писатель ориентируется на устный монолог героя-рассказчика, он неизбежно вынужден вводить в произведение все те особенности речи героя, которые свидетельствуют о ее спонтанности, неподготовленности, о ее разговорном характере» [Авраменко 2008]. Современному автору интересно сознание человека, черты, отличающие его от «других», поэтому и современный сказ, в отличие от утвердившейся «традиционной» формы сказа (например, сказов Лескова, литературных сказов Бажова) отдает предпочтение индивидуальному над коллективным, субъективному – над объективным и единичному – над общим. «Форма» сказа позволяет писателю наполнять повествование бесконечно разнообразным содержанием, воплощать специфический взгляд на мир, в том числе «чужой», принципиально отличный от его взгляда. Таким образом, представляется очевидной жизнеспособность сказа как особой художественной формы в современной рус-

ской литературе, поэтому вполне правомерно ожидать появления новых сказовых текстов и новые тенденции развития данной речевой манеры.

Выводы

1. Обращение к дискурсивному анализу позволяет по-новому подойти к рассмотрению текста и выделить в нем не только различающиеся лингвистическими признаками языковые структуры, но и проследить за их организацией и взаимодействием, генерирующими новые смыслы. Рассмотрение дискурса в качестве высшего уровня языка, объединяющего объективный и субъективный «мир» художественного произведения, позволяет вести наблюдение над всеми языковыми средствами, приобретающими значение в составе художественного произведения. Дискурсивный анализ обращается к наблюдению за процессами создания и понимания текста, базируясь на когнитивной базе коммуникантов, привлекая к анализу широкий круг экстралингвистических факторов. Именно дискурс – и дискурсивный анализ – позволяет обращаться к рассмотрению подтекста как элемента смысловой структуры текста.

2. В определении подтекста ключевым является наличие имплицитной информации, которая обладает специфической двуслойностью при восприятии. С позиций семантического подхода подтекст – это сознательно или бессознательно создаваемая говорящим часть семантической структуры текста, которую читатель постигает путем «интеллектуальной переработки» эксплицитной информации, в результате которой «открывается» дополнительная информация. Любое отклонение от стереотипного построения высказывания /текста выступает в качестве маркирующего показателя актуализации дополнительного значения.

3. Сегодня модель отношений литературы и времени, литературы и жизни претерпевает изменения: современная литература (в большей степени

современный рассказ) ориентирована на повседневность, бытовую жизнь. В литературе последних десяти-пятнадцати лет по отношению к другим жанровым формам активно используется жанр рассказа, в котором можно выделить такие наиболее общие черты, как включенность в современный дискурс, процессуальность, фрагментарность, открытость, ориентацию на устную разговорную речь.

4. Современный рассказ по форме представляет собой монолог героя-рассказчика, который склонен к использованию модели традиционного сказа и. Речь персонажа ориентирована на разговорную речь, что предполагает включение в повествование разговорных элементов, повторов, ассоциативных переходов, а также обусловленное спецификой образа героя-рассказчика лексическое наполнение. Сказовая манера повествования предоставляет автору возможность сообщить о субъективном, личном, как не менее ценном по сравнению с общим, поставить в центр повествования воспринимающее окружающий мир сознание человека (рассказчика), индивидуальность его мышления и ассоциаций.

ГЛАВА 2. ОСОБЕННОСТИ ПОВЕСТВОВАНИЯ В СОВРЕМЕННОМ РАССКАЗЕ

§ 1. Особенности современного нарратива

Как известно, существует «классическое» разделение повествовательных форм на «перволичные» и «третьеличные», которое, однако, оговаривается и уточняется в современной лингвистике. Исследователь О.Е. Романовская отмечает, что нарратологи критикуют неточность устоявшейся терминологии, так как в основе авторского выбора лежат отнюдь не грамматические формы, а принадлежность/непринадлежность повествующего к диегезису (вымышленной действительности произведения) [Романовская 2015: 253]. Понятие «диегезис» делает необходимым различать два типа повествования: «одно – с повествователем, отсутствующим в рассказываемой им истории, другое – с повествователем, присутствующим в качестве персонажа в рассказываемой им истории» [Женетт 1998: 150], а также различать «диегетического и недиегетического нарраторов» [Шмид 2003: 83]. Однако традиционные термины «перволичное» и «третьеличное» повествование остаются актуальным для описания нарративных форм и их модификаций.

Так, в центре «перволичного» повествования находится персонаж, который посредством рассказывания представляет своей личностью некоторую точку зрения, которая организует художественное пространство текста. В художественном тексте авторское «я» находит разные формы воплощения, одна из которых – рассказчик-повествователь – субъект восприятия, сознания и речи в тексте. Разные фрагменты текста могут содержать разные комбинации основных форм чужой речи (прямой, косвенной и несобственно-прямой речи), в результате чего возникают смешанные построения той или иной степени сложности. Как отмечает В. Шмид, уже «само употребле-

ние местоимений и глаголов первого лица представляет собой самоизображение, хотя и редуцированное» [Шмид 2003: 66].

Изучение речи персонажа-рассказчика имеет давнюю традицию. В 50-60-е годы прошлого века речь персонажа исследовалась, прежде всего, как составляющая его образа: речевые особенности, стилевые черты (диалектные, разговорно-просторечные единицы, жаргонизмы, профессионализмы, передающие колорит среды и типичные особенности речи ее представителей). В споре о природе персонажной речи лингвисты разделились на два «лагеря»: часть ученых (В.В. Виноградов, Н.А. Кожевникова, О.Б. Сиротина) считают, что «речь персонажа является стилизацией разговорной речи с целью произвести впечатление подлинности (отсюда отбор и включение в текст тех или иных черт разговорной речи и приемов их организации), другие (Л.С. Ковтун, Т. В. Лигута) полагают, что речь персонажа представляет типизацию живой разговорной речи, т.е. отражает не случайные, а типологические ее особенности: устную форму, диалогичность, спонтанность, ситуативную обусловленность, творческий характер, экспрессивность» [Стойкова 2000: 17]. Речь персонажа в первую очередь «подвергается» эстетическим преобразованиям, наделяется эстетической функцией, а поэтому все различия объясняются принципиальным пониманием художественного диалога как речи, эстетически организованной образом автора (см. [Винокур 1977; Полищук, Сиротина 1979; Борисова 1995]).

В 70-е годы художественный диалог становится предметом самостоятельного изучения и, соответственно, возникает вопрос о связи речи персонажа с образом автора. Огромный вклад в изучение образа автора внес В.В. Виноградов. Размышляя о соотношении образа автора и фигуры рассказчика, ученый пришел к выводу, что образ автора – это, по сути, «концентрированное воплощение сути произведения», что, соответственно, проявляется в индивидуально-речевой структуре произведения, которая, «объединяя систему речевых структур повествователя и персонажей, проявляется во взаи-

модействии субъектных планов повествования в форме сложных, противоречивых соотношений между авторской интенцией // и ликами персонажей, что обеспечивает эстетическую целостность художественного текста» [Виноградов 1980: 203].

Авторы работ, продолжающих развивать идеи В.В. Виноградова о речи персонажа как элементе образа автора, сосредоточились на проблеме выделения субъектно-речевого плана персонажа, композиционных форм и способов введения слова персонажа («чужого» слова) в авторское повествование. На пересечении речи персонажа с авторской речью была выделена категория несобственно-прямой речи, внутри которой обнаруживает себя так называемая несобственно-авторская речь. Обращение к несобственно-авторской речи обусловлено целями писателя – использование такого приема позволяет автору предельно приблизиться к сфере речи и сознания героя, раскрыть диалектику души героя. Так, по наблюдениям Н.А. Кожевниковой, «одной из главных черт литературного процесса, обусловленных эволюцией и сменой типов повествования в русской литературе XIX–XX веков, является вытеснение авторского повествования несобственно-авторским – неким промежуточным звеном между авторским повествованием и композиционно-речевой формой сказа» [Кожевникова 1994: 5].

Авторы XX века начали экспериментировать с литературой и языком, соответственно, расширялась «база» внедряемых художественных приемов. Проблемы, происходящие в обществе, нашли выражение и в преобразованиях «перволичной» формы повествования. Российский литературовед Т.Г. Кучина считает распространенным в современном обществе ощущение утраты аутентичности, раздробленности «я», объясняя изменения в форме повествования от первого лица этим личностным кризом [см. Кучина Т.Г. 2008: 92]. По мнению Ж. Жанетта, в перволичном повествовании стала наблюдаться «некая нарративная патология» [Жанетт 1999: 152] (см. работы М.Я. Дымарского, Ж. Женетта, Е.В. Падучевой, В. Шмида и др.). Среди

наиболее частотных «патологий» можно выделить следующие: «1) неоднозначные/ варьируемые отношения между рассказчиком и персонажами, воплощенное внешне немотивированными сменами грамматического лица основного субъекта повествования; 2) переход рассказчика на позицию всеведения, расцениваемый Ж. Женеттом как «посягательство на «прочные условности» и «логику дискурса», которая предписывает ограничения повествовательной перспективы» [Женетт 1998: 152].

Несобственно-авторская речь стала средством для избежания прямых оценок и категоричных выводов, автор в большей степени стремится вызвать читателя на диалог, чем указать на некую истину. Несобственно-авторская манера повествования обнаруживает себя в предложенной автором системе ценностей, его эстетической позиции – через саму структуру художественного диалога. Именно речь повествователя с включениями авторских комментариев и замечаний наполняет текст смысловой двуплановостью, обуславливает разные виды подтекста, в которых проявляется концептуальная позиция писателя.

Современный рассказ существует как форма повествования от 1-го лица (рассказчик-персонаж) и от 3-го лица (экзегетический повествователь). Особое распространение получает тип повествования, который в исследованиях Е.В. Падучевой был назван свободным косвенным дискурсом, базирующемся на несобственно-прямой речи. Автор полагает, что место традиционного рассказчика занимает персонаж: «Все происходящее, прежде чем дойти до читателя, проходит сквозь сознание воспринимающего. Читатель видит то, что видит воспринимающий, представляет себе то, что представляется в данный момент мысленному взору воспринимающего, или то, что он вспоминает, слышит то, что воспринимающий думает (поскольку тот скорее не думает, а говорит про себя – существенно, какими словами он выражает свои мысли). Ни одно существенное событие не происходит само по себе, читатель узнает о событиях только через реакцию, которую они вызы-

вают у воспринимающего» [Падучева 1996: 395]. Однако, помимо воспринимающего «здесь и сейчас» сознания, можно обнаружить в нарративе формы прошедшего времени, которые «вскрывают» присутствие в тексте повествователя, так как для персонажа, происходящее с ним в момент событий, находится в настоящем времени.

Каждый тип повествовательной формы соотносится с типичным для него способом передачи чужой речи: повествованию от 1-го лица соответствует прямая речь, традиционному нарративу от 3-го лица – косвенная. В свободном косвенном дискурсе, который, однако, практически невозможен в чистом виде, типичной конструкцией является несобственно-прямая речь, которая соединяет в себе черты прямой речи и косвенной. Для несобственно-прямой речи характерным свойством становится двуплановость, неоднозначность грамматических показателей, создаваемая за счет смешения речи персонажа (прямой речи) и речи пересказывающего ее повествователя (косвенной речи). Передача повествователем речи своему персонажу (хотя и не полностью) с использованием формы 3-го лица, но с сохранением ряда важных элементов чужой речи создает особую выразительность несобственно-прямой речи.

В текстах обозначенного выше типа происходит чередование (или игра) в представлении действительности с этих точек зрения и, соответственно, в звучании голосов. Таким образом, можно заметить следующую особенность: повествование от 1-го лица и от 3-го в современном тексте сближаются. С одной стороны, от повествовательного типа 1-го лица остается естественная ориентация на устную речь, а в 3-ем лице, составляющем основу повествования, в него включаются компоненты текста, представляющие несобственно-прямую речь, тоже ориентированную на устность. Получается, что эти две основные формы сближаются на общей базе – ориентации на «повседневное» существование персонажа, в изображении которого проявляются две противоположные тенденции: 1) уход от детализации как

от общеизвестного для автора и читателя и 2) средоточие деталей как прием – персонаж увидел то, на что он раньше не обращал внимание. Собственно то, что называлось «идейным содержанием», оказывается представлением персонажа о жизни, которая его окружает с минимальным включением автора, который отдает восприятие персонажу, не уходя, однако, из текста, но и не выходя на передний план, т.е. традиционный «образ автора» меняет свой характер. Персонаж (тот, кто видит окружающее) берет повествование в свои руки.

Так, можно выделить некоторые общие тенденции в построении текста современного рассказа, а именно – глубинное проникновение разговорной речи в организацию структуры текста в целом. Особую роль играют здесь диалогизированные формы, которые становятся органичным элементом повествования, создавая имитацию адекватности происходящего, вводя типовые ситуации повседневного общения. Средством создания образа персонажа (и автора) оказывается озвучивание, которое по форме представляет собой имитацию устной разговорной речи, языка бытового повседневного общения. Усложняется и образ автора, который то обнаруживает себя (непосредственным участником диалога или сторонним наблюдателем), то сливается в понимании состояния персонажа с ним, повышая внимание читателя к ним обоим. Таким образом, современный язык повседневного общения становится средством замещения ранее маркированных форм «озвучивания» текста.

1.1. Типы повествования от 1 лица

Общее значение перволичной формы повествования заключается в наличии персонифицированного нарратора, находящегося в том же повествовательном мире, что и другие персонажи. Среди существующих форм кажется возможным выделить три типа. Так, «классический» тип перволично-

го повествования представляет собой соединение повествователя и героя в одном лице, где автор ставит перед собой задачу раскрыть персонаж «изнутри», т.е. показать субъективность взгляда героя на мир. Такой нарратор занимает центральное место в повествовании, на него спроецирован сюжет. Однако, помимо повествования, ориентированного на рассказчика, существуют и формы, в которых повествователю отводится место на периферии.

В пределах общего значения повествовательной формы от 1 лица можно выделить случаи ее использования в специфических и переходных значениях. И здесь обнаруживают себя два типа, в которых повествователь отделяется от главного героя. Одну из форм можно обозначить как открытый наблюдатель – повествователь является действующим лицом произведения или очевидцем описываемых событий, а другую как скрытый повествователь – переходную форму, когда повествователь непосредственного участия в действии не принимает, но, например, выполняет функцию ретранслятора.

1.1.1. Тип 1: герой-повествователь

Рождение персонажной формы повествования признается достижением реалистической литературы XIX века – психологически ориентированной прозы (см., напр., «Капитанскую дочку» А.С. Пушкина и «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова). Мы видим, что присутствие в тексте «автора» нивелируется, повествователь открыто не высказывает своих оценок, а маскирует их посредством включения в свой рассказ речи других персонажей. Впоследствии первоначальная форма получает развитие в произведениях других авторов, структура повествования усложняется, меняется характер взаимодействия голосов рассказчика и героя. Частотным становится рассказчик, который является непосредственным участником повествуемых событий или очевидец, который при этом не является их главным героем.

Такой рассказчик, как отмечает В. Шмид, «подбирает элементы из описываемых событий, детализирует их, композиционно организует, оценивает, высказывает размышления по их поводу и, главное, отбирает средства языкового выражения» [Шмид 2003: 104]. Данный тип повествователя получил название диегетического – «активного нарратора, который повествует о самом себе, фигурируя в двух планах – и в повествовании (как его субъект), и в повествуемой истории (как объект)» [Васева 2018: 80].

Н. А. Кожевникова отмечала, что в русской прозе XX века проявлялась «гипертрофия» двух противоположных стилевых тенденций – «литературности», проявляющейся больше всего в «орнаментальной» прозе, и «характерности», воплощающейся с наибольшей полнотой в сказе [Кожевникова 1994: 64-74]. Если говорить о литературном процессе сегодня, можно выделить в современном рассказе следующие языковые черты: моментальность, непосредственность, непредустановочность, незавершенность, высказывание не позиционируется как главное, большое и окончательное. Эти качества сформировались в соответствии с целями современной прозы – показать и осмыслить быт современного человека, подчеркнуть наполненность и значимость будней. «Автор (в лице повествователя) сосредоточивается на повседневной жизни героя, его диалогах и записях, восстанавливая их контекст, заставляя заговорить упомянутых героем людей, мысленно переносясь в памятные для героя места, наконец, сливаясь с героем до полного неразличения художественного нарратива и дневниковой речи. Автор, таким образом, «присваивает» себе опыт чужой жизни: стилистически автономия героя разрушается – многоголосное повествование движется цельным монологом, утверждая неразложимое единство авторской мысли» [Васева 2018: 81]. Делается попытка «приоткрыть» внутренний мир повествователя и сквозь призму его сознания изобразить внутренний мир других действующих лиц его повествования, чтобы в конечном счете, понять современного человека.

Обратимся к рассказу Елены Чижовой «Дворовые уроки истории»:

«Иногда я пытаюсь понять, что чувствуют люди, которые никогда и никуда не переезжали. Жизнь, прожитая там, где родился, — долгий спектакль в одних декорациях: действующие лица (с течением лет — все больше их исполнители) приходят и уходят, но всегда остаются на сцене памяти».

Грамматические формы первого лица («я пытаюсь») сигнализируют о том, что автор Елена Чижова и повествователь — одно лицо. Однако такая форма повествования еще не означает его полного согласия автора со всеми мыслями и оценками повествователя. Напротив, именно введение маркированного персонажа создает структурную возможность показать мир глазами другого лица. К такому приему часто прибегали классики, которые создавали художественный мир глазами дворянского недоросля («Капитанская дочка» Пушкина), сумасшедшего («Записки сумасшедшего» Гоголя), сводницы («Воительница» Лескова) и т.д. Конечно, ничто не запрещает писателям использовать материалы своей биографии и личного опыта при третьеличном, как при перволичном повествовании (самый знаменитый пример — центральные персонажи «Войны и мира» Ростовы и Болконские). Форма повествования от первого лица воспринимается как более достоверная и биографичная, и дело тут именно в структуре самой формы, которая имитирует личный рассказ о хорошо знакомом и понятном. Так, в приведенном нами отрывке автор вводит рассказчика, который размышляет о памяти и времени, проведенном на одном месте.

«Доехав на автобусе №3 или №27 до Театральной площади, я могу превратиться в пятилетнюю девочку, идущую домой с родителями: молодой мамой и не таким уж молодым отцом. Мы переходим на ту сторону, к Консерватории (кстати, я еще не знаю, что означает это слово, потому что в Консерваторию меня не водили, а водили в Мариинский театр, в моем детстве — Кировский, но в семье его всегда называли по-старому, как и

Офицерскую улицу, задолго до моего рождения переименованную в непонятных Декабристов), проходим вдоль сквера, где стоит композитор Глинка, опоясанный полукружьем перил, по которым удобно лазать, открываем дверь в единственную парадную дома 6 и входим наконец в нашу квартиру 10 на третьем этаже. Я говорю «наконец» — потому что все мои детские пути-дороги домой всегда длинные, откуда ни иди, хоть от Никольского собора по набережной мимо черных угловых атлантов, хоть от Львиного мостика, если мы гуляли в скверике, хоть от галантереи на Печатников, куда мы с бабушкой ходим раз в месяц на другой день после ее пенсии, чтобы купить мне очередную ленту в косу» («Дворовые уроки истории»).

Форма повествования напоминает диалог, речь насыщена комментариями (кстати, я еще не знаю, что означает это слово, потому что в Консерваторию меня не водили, а водили в Мариинский театр, в моем детстве — Кировский, но в семье его всегда называли по-старому, как и Офицерскую улицу, задолго до моего рождения переименованную в непонятных Декабристов), уточнениями (Я говорю «наконец» — потому что все мои детские пути-дороги домой всегда длинные), благодаря которым читатель вслед за рассказчиком погружается в пространство воспоминаний волшебных топонимов детства. В произведениях от первого лица повествователь в зачатую не позиционирует себя как писателя-профессионала, а потому «естественно» возникает потребность объяснить предысторию текста, причины, побудившие его рассказать о себе или о том, что он видел, уточнить и повествовательную ситуацию, обстоятельства, которые повлияли на создание текста, и то, как его повествование стало достоянием читателя: побудительные причины (неодолимая потребность в «исповеди», просьбы друзей, рассказ-иллюстрация по поводу какой-нибудь случайной темы, возникшей в общем разговоре и т. п.).

«В одно из таких возвращений – кажется, мы шли из Никольского сада – бабушка, вдруг остановившись и оглядевшись, озадачила меня новым

словом «большевики»: сказала – не мне, а, как принято говорить в театре, когда что-то произносится вслух, но не в расчете на уши партнера, в сторону: «Пожить бы еще лет двадцать, поглядеть, чем кончится дело у большевиков... Разворуют царское и сдохнут». О «царском», в отличие от всех, окружавших меня в те годы, бабушка говорила со знанием дела, потому что родилась в середине восьмидесятых теперь уже позапрошлого столетия и бабушкой приходилась не мне, а моей маме, но мне, пятилетней, это было все равно» («Дворовые уроки истории»).

Важной проблемой, связанной с позицией повествователя, является проблема его «кругозора» – вопрос о том, что он может и чего не может знать. Если автор-творец в третьеличной форме нарратива знает все обо всем и обо всех, поскольку все и все созданы им самим, то повествователь-рассказчик, пишущий о том, что с ним было, или о том, что он сам видел, строго ограничен своим личным опытом. Отсюда вытекают важные особенности повествования от первого лица: достоверность передаваемого внутреннего мира рассказчика и ограничения в изображении внутреннего мира других действующих лиц его повествования. Так, о бабушке и ее внутренних переживаниях и воспоминаниях о царской России и пришедших ей на смену большевиках рассказчица может только догадываться, поэтому в тексте рассказа появляются реплики непосредственно персонажа, опыт и чувства которого не входят в «кругозор» повествователя. (Заметим, что в повести Е.Чижовой «Время женщин», написанной в повествовательной форме от 3-го лица, прогулка девочки с бабушкой становится одним из знаковых компонентов произведения, что прекрасно показано Н.Г. Бабенко [Бабенко 2013: 88]). Можем вспомнить классический пример из «Станционного смотрителя» А.С. Пушкина, где отцу, который является повествователем, неизвестно, стали ли Дуня женой или содержанкой Минского. Призма этой неопределенности, как и незнание мыслей, чувств, мотивов дочери смотрителя и Минского, формируют у читателя негативное отношение к обоим, особен-

но к Минскому. «Непосвященный» читатель до конца сохраняет недоверие к глубине и искренности чувств Минского, к оправданности поступка Дуни. Выбирая перволичную форму повествования, писатель сталкивается не только с ограниченным «собственным» опытом рассказчика, но и с ограничениями, накладываемыми формой повествования на изображение внешних событий, свидетелем которых повествователь не был, или внутреннего мира других персонажей.

Обратимся к отрывку рассказа «Любовь» уже упомянутого нами писателя А. Снегирева. Повествователь, находящийся в одном уличном пространстве с другими персонажами, воспроизводит в деталях необычную ситуацию:

«Солнечным майским утром я шел переулками от Тверского бульвара к Тверской. <...>

В Трехпрудном переулке слышу крики:

— Помогите, люди добрые! Ради бога, помогите! Люди добрые! — и так далее без особого разнообразия. Судя по тембру голоса, крики принадлежат человеку пожилому, скорее всего, старушке. Они разносятся над тихим, переполненным весной переулком, никак не задевая прохожих. Те идут себе спокойно по тротуарам, и редко кто вертит головой, чтобы хотя бы полюбопытствовать, откуда и по какой причине доносятся призывы о помощи. Я головой верчу.

Шедшая навстречу парочка людей с широкими азиатскими лицами останавливается. Он одет в оранжевый комбинезон работника коммунальных служб, она в “штатское”, хотя уверен, что ее работа связана с таким же комбинезоном или с синей накидкой полойки в кафе или супермаркете. Он снимает руку с ее плеча (парочка шла в обнимку) и, блеснув золотыми зубами, кричит седой голове:

— Что с вами случилось?!

Голова отвечает, сохраняя трагические нотки, насколько это возможно, когда кричишь:

— Дочка уехала на дачу! Меня заперла! Я уже три дня сижу так! Помогите!!!

Самые любопытные прохожие теперь поглядывают и на азиатскую парочку, проявляющую необычную для большого города обеспокоенность чужой судьбой. Во взглядах прохожих есть ирония, мол, сразу видно, что приезжие, не москвичи. Впрочем, даже самые любопытные удовлетворяют свой интерес, не убавляя шага. Никто и не думает остановиться.

— Дайте мне телефон вашей дочки, я ей позвоню! — орет золотозубый.

— Дочка на дачу уехала, меня заперла! Помогите!!! — вопит голова, не вникая в просьбу жалостливого гастарбайтера.

Его спутница, в свою очередь, принимается дергать своего мужика за локоть, почувствовав, что его сердобольность вызывает у окружающих большее недоумение, чем старческие вопли о помощи. Того и гляди вызовут милицию, те начнут проверять регистрацию, проблем не оберешься...»

Используя приемы дискурс-анализа, мы можем констатировать, что рассказ построен по законам нарративного развертывания событий: он начинается интродукцией, вводящей в ситуацию: «Солнечным майским утром я шел...». Далее включается сообщение о событии: звучат призывы о помощи *Помогите, люди добрые!*, фоном которого является равнодушие прохожих: *Те идут себе спокойно по тротуарам*. Вводится следующий пассаж со своей интродукцией: *Шедшая навстречу парочка людей с широкими азиатскими лицами останавливается* Фоном для него служит портретное описание новых персонажей: *Он одет в оранжевый комбинезон... она в "штатское*. Событие состоит в начинающемся разговоре, который не способна поддерживать кричащая: «*Помогите!!! — вопит голова, не вникая в просьбу жалостливого гастарбайтера*» [Снегирев 2008]. Заканчивается

описание событий комментарием: *«Его спутница, в свою очередь, принимается дергать своего мужика за локоть, почувствовав, что его сердобольность вызывает у окружающих большее недоумение, чем старческие вопли о помощи»* [Там же]. Завершающая фраза – это возникшая в сознании повествователя возможная реакция женщины. Объяснительный пассаж представлен в форме несобственно-прямой речи: *«Того и гляди вызовут милицию, те начнут проверять регистрацию, проблем не оберешься...»* [Там же].

Перед нами классический нарратив – перволичное повествование рассказчика-наблюдателя о некоторых взаимосвязанных событиях, представленных в их естественной последовательности.

Изложение событий осложнено сообщением о наблюдениях повествователя: *«редко кто вертит головой, чтобы хотя бы полюбопытствовать, откуда и по какой причине доносятся призывы о помощи»* [Там же]. И с самоиронией – о своей реакции: *«Я головой верчу»*. В связи с желанием гастарбайтера помочь кричащей женщине рассказчик замечает во взглядах прохожих иронию: *«мол, сразу видно, что приезжие, не москвичи. Никто и не думает остановиться»* [Там же].

Итак, повествование отмечено наличием двух указанных параллельно развивающихся смысловых линий: события и его восприятие рассказчиком, которое не всегда содержит открытую оценку. Оценка может быть, как в рассмотренном случае, тоже сообщением о своего рода событии, побуждая читателя думать о рассказанном, в конечном счете – сделать вывод самому. Заметим, что для автора рассмотренного рассказа – А. Снегирева характерны парадоксальные завершения рассказов, которые оставляют читателя в некотором недоумении относительно возможных оценок рассказанных событий. Например, рассказ «Фото в черном бушлате», в котором фотографии отводится особое смысловое место: *«Мечтой его была служба в военноморском флоте, дома на почетном месте висели фотографии отца и деда*

в бескозырках и черных бушлатах» кончается следующим образом: «На прощанье проводник <...> сказал, что, вдохновившись воспоминаниями, поговорил с отцом и тот признался: ни он, ни дед во флоте никогда не служили. Просто одалживали красивую черную форму специально для фотографии», заставляя вернуться в памяти к рассказанным событиям и оценить их истинность и значимость.

О том, что своего рода модель этого типа текста формируют две принципиальные составляющие: изображение некоторого события из внешнего мира и естественность проявления внутреннего мира самого повествователя в оценке этого события, — говорили, не сосредоточиваясь на разработке этого положения, еще К.Н. Атарова и Г.А. Лесскис. Анализ современных рассказов убеждает в неизменности этой модели, хотя ее составляющие реализуются по-разному: меняет свой характер хронотоп: время может быть растянуто на сутки и больше, в соответствии с этим варьируется представление о месте протекания события/событий, не говоря уже о самом повествователе. Так, например, в рассказе Н. Жуковой «Рассыпает семена перекапти-поле» (2018) повествование ведется девочкой-подростком, действие — поездка с отцом на рыбалку — растягивается на целый длинный день, места, по которым они едут, оказываются опасными для машины — она застревает, создавая ситуацию, в которой проявляются отношения отца и дочери. Однако все это вписывается в ту же общую модель повествования, которая присуща рассказу и которая задает отбор и организацию языковых средств. Находя черты сходства в рассмотренных текстах, мы можем подтвердить определение дискурса как «родовой категории по отношению к речи, тексту, диалогу» [Бурцев 2008: 9].

Остановимся на анализе рассказа И. Оганджанов «От третьего лица», позволяющего провести наблюдение над особенностями повествования от 1-го и от 3-го лица.

Начальный интродуктивный пассаж рассказывает о событиях, предшествующих началу истории: *«Денег хватило только до Питера».*

Сначала я думал поехать на юг, к морю. Но <...> Была, наверно, и своя особая магия в этом «бросить все и махнуть в Питер». Лишь бы вырваться из Москвы, из душащей будничной безысходности».

Повтор *до Питера, в Питер*, обозначая направление поездки героя, одновременно подчеркивает противопоставление Питер – Москва, которое завершается сообщением о его отношении к Москве (безысходность). Причина становится известной только в середине рассказа, будучи подготовленной сообщениями о том, как персонаж наблюдает за всем, что встречается ему по мере передвижения по городу. Ответ на вопрос, от чего он убежал, представляет собой описание той жизни, которую он ведет в Москве, выдержанное в классическом перечислении – номинативном ряду – ее характерных составляющих: *«протиранье штанов в редакции, болтовня, выпивки, писание никчемных статей, обслуживающих рекламодателей».* В эту картину вписывается образ главного редактора с его обращением к молодым сотрудникам, которое напоминает известное изречение из «Горя от ума»: *«Ваше дело маленькое — в лучшем виде обслужить рекламодателя. Засуньте свои амбиции сами знаете куда и извольте писать без выкрутасов — в повествовательном ключе, от третьего лица, в меру присочиняя».*

Композиционно рассказ строится как нарратив – передвижение героя по городу, от пл. Александра Невского, от последнего дома на Невском проспекте (192) к его началу – Дворцовой площади. Если пропустить рассказ о попутчиках в вагоне, то начало рассказа: *«У чугунной батареи перед выходом из вокзала жались бомжи»* ведет к концу: *«Дворцовая площадь распахнулась передо мной внезапно, широко. Безлюдная, дышащая холодным величием».*

Этот рассказ можно сравнить с близким по содержанию отрывком (внутренним рассказом) из повести Ю. Нагибина «Встань и иди», где герой

проходит по тогда Ленинграду тот же путь, проживая ощущения и чувства, вызываемые знакомством с новым для него городом. Рассказ Нагибина укладывается в ту модель, что была рассмотрена нами выше. Рассказ Оганджанова оказывается значительно сложнее: в него включаются сочиняемые героем по пути рассказы о тех людях, которых он встречает, – рассказы «от третьего» – его лица, сопровождаемые размышлениями о тех деталях, которые должны присутствовать в этих рассказах.

«Я заказал кофе и попросил несколько чистых листов бумаги. Официантка посмотрела на меня недоуменно и как-то снисходительно, но бумагу принесла. У нее, наверно, никого нет, и она была бы не против показать мне город. Мне захотелось написать об официантке и о девушке за столиком у окна. О моей дороге сюда, о блужданиях по городу, обо всем, что я передумал за это время. И о том, как мне одиноко и неприятно. И как в такие отчаянные минуты страшна хмурая беспокойная вода. Но я постарался взять себя в руки и писать, как положено — в повествовательном ключе, от третьего лица, в меру присочиняя. Названия, правда, пока не было. Никак не придумывалось. Мой герой, как и я, уехал из дома в поисках неизвестно чего. <...> И вот на маленьком суденышке в открытом беспокойном море что-то вдруг забрезжило в его душе, неясное, но уже спасительное».

И ниже: *«Мой рассказ так и лежал сложенным пополам на углу стола. Я еще раз подумал: как же его озаглавить? Развернул первую страницу и сверху крупно приписал: ОТ ТРЕТЬЕГО ЛИЦА».*

Ненапечатанным вымышленным рассказам повествователя противопоставляется дошедший до читателя рассказ, свидетельствуя о внимании современного читателя к тем произведениям, в основе которых лежит история из повседневной жизни, где перволичная форма изложения служит доказательством ее достоверности, что свидетельствует о значимости самой формы речи, пригодной, если пользоваться наблюдениями М. Фуко о дис-

курсе, для представления области знаний, « в которой осуществляется а) определенность субъекта, б) того, что им говорится, в) характер общества, к которому субъект принадлежит» [Фуко 1996; цит. по: Бурцев 2008: 12].

1.1.2. Тип 2: рассказчик-открытый наблюдатель

Наравне с «классической» формой перволичного повествования, где рассказчик является главным субъектом происходящего, своего рода точкой опоры, можно выделить и другую форму, при которой речь нарратора «дополняется» речью персонажа. Современный текст, как мы уже отмечали, состоит преимущественно из фрагментов, потому что только фрагментарное, личное, тесно связанное с пишущим, непосредственно пережитое может осознаваться писателем и читателем как художественная правда. Включенность повествователя может быть представлена непосредственным присутствием рассказчика в описываемых действиях, он становится очевидцем или участником событий, составляющих содержание рассказа, вступая в общение с другими персонажами.

«Активно ведущееся в настоящее время изучение речи повседневного общения позволило выделить такие черты повседневности, как самоочевидность, реальность [ее. – *Д.В.*] мира для обыденного сознания, а также интересубъективность (переживание реальности жизненного мира каждым отдельным человеком зиждется на том, что оно разделяется с другими)» [Васева 2018: 81]. Н.Л. Чулкина, исследуя концептосферу русской повседневности, отмечает, что «субъективный смысл (идиосмысл) формируется здесь на фоне некоторых единичных, специфических ситуаций, каждый раз требующих от языковой личности обращения к знаниям о мире и о языке, актуальных для данной ситуации» [Чулкина 2005: 85]. Исследователь выделила базовые концепты повседневности, которые продиктованы логикой обыденного сознания, или «здорового смысла» рядового носителя языка. Эти кон-

цепты органично согласуются с выявленными «константами» повседневности, «особенно с ее стереотипностью и сценарно-ролевой структурированностью» [Там же]. На их основе выстраиваются своего рода микросферы: «слова-другие люди»; «слова-вещи», «слова-ситуации», «слова-отношения». Учет этих положений позволяет, как мы уже отмечали, «начать анализ рассказа с рассмотрения его коммуникативной структуры как базы формирования средств языкового выражения» [Васева 2018: 82].

Обратимся к рассказу С. Мосовой «Тетя Аня», где автор-повествователь реализует себя как участник событий, показывая их «изнутри» и вступая в диалог с другим персонажем, которому тоже принадлежит своя партия – собственный рассказ, что фиксируется уже в интродукции:

«Это маленькая история про Ирину историю, повествующую про историю Гали о некой тете Ане, подруге Галиной мамы...

Еще пятнадцать минут назад в моей жизни не было ни Иры, ни Гали, ни Галиной мамы, ни тем более какой-то тети Ани, но вот вошла Ира — причем сразу, мощно, без предисловий (“Слушай, давай на «ты»!”) <...>

История про Галю плывет легкой лодочкой среди бушующего моря голосов и звуков телестудии... [Ира. – Д.В.] перебивает ее внезапными вопросами:

— Бумага нужна?

— Какая бумага?

— Писчая.

О, бумага нужна.

— На. Прячь. Блокноты нужны?

Нужны.

— А скрепки?

Я люблю скрепки. Бумагу, скрепки, блокноты — у меня слабость к канцелярским товарам. И Ира одаривает меня излишками, то исчезая в недрах шкафов, то вновь выныривая со скрепками и с бесценной историей

про Галю — история маленькая сама по себе, по жизни, но оказывается большой — и тоже по жизни» [Мосова 2007].

Анализируя этот рассказ ранее, мы отмечали, что «традиционный хронотоп (где, когда и кто), который позволяет читателю включиться в содержание рассказа, представлен здесь в соответствии с правилами «повседневного общения», происходящего on-line и не требующего детального описания «фона ситуации»: *«дело происходит среди бушующего моря голосов и звуков телестудии»*, во вспомогательном помещении, о чем сообщают «слова-вещи»: *бумага, блокноты, скрепки, в этом помещении производит уборку некая Ира, одаривая меня излишками, то исчезая в недрах шкафов, то вновь выныривая со скрепками»* [Васева 2018: 82].

По тому же принципу создан и образ Иры: включаются «слова-люди», представляющие речь и детали внешнего облика. Приведем фрагмент текста:

«Удачно пристроив журнал, Ира с головой ныряет в другой шкаф, брэнча браслетами.

— Красиво...

— Хочешь такие же? — решительно говорит Ира.

И я чувствую, что они у меня будут — такие же браслеты. И все будет. Рядом с Ирой. Сверкающая и блестящая, она возвращает мне вкус к жизни. Теперь у меня все будет: браслеты, скрепки и бумага — я напишу на ней мужской рассказ» [Мосова 2007].

По ходу повествования вырисовывается не только образ Иры, но и образ самой рассказчицы, реплики которой ироничны и мечтательны. Диалог двух женщин положен в основу одного из сюжетов рассказа. И этот диалог «новое знакомство» построен по законам повседневной речи: описана «единичная, специфическая ситуация», потребовавшая от читателя «обращения к знаниям о мире и о языке, актуальным для данной ситуации». Перед непосредственным диалогом в первых строках рассказа обещана еще одна исто-

рия – о некой Гале, Галиной маме и ее подруге тете Ане. Этот рассказ Иры, подходы к которому перебиваются вставками, обусловленными ведением первого сюжета, усиливают интерес к нему:

«— Так, значит, Галя. О, эт-та Галя!.. Галя из очень интеллигентной семьи — настоящей, петербургской. Я обязательно познакомлю тебя с ней — влюбишься. Так вот, у Галиной мамы была знакомая — тетя Аня, и эта тетя Аня иногда заходила в гости к Галиной маме — сидели, пили чай и разговаривали. И звали девочку Галю: “Галя, иди к нам!..” А Галя... Календари нужны? Бери. Бери, бери, у нас много. Так, значит, Галя, посиди с нами. А Гале очень нужно сидеть с ними, когда народ на улице играет в мяч и в прятки!.. И Галя: нет, мол, не могу, уроки надо делать. И шмыг на улицу. И так все время: иди к нам, Галя, а Гали и след простыл!...»

В тексте выдержаны все композиционные компоненты разговорного нарратива (см.: [Борисова 2001: 285]), среди которых зачин («Так, значит, Галя»), за которым следует осложнение («Галя из очень интеллигентной семьи...») и экспозиция («Так вот, у Галиной мамы была знакомая — тетя Аня»), затем – собственно история о девочке-Гале, и, наконец, развязка: «Так при чем тут тетя Аня? — я возвращаю Иру в питерский ноябрь.

— Так в этом-то все и дело!.. — вспоминает, вернувшись, Ира. — Тетя Аня, как то яичко, которое оказалось не простое, а золотое, точнее, серебряное!.. Как потом Гале не хватало этих посиделок с тетей Аней!.. Как она сокрушалась о них впоследствии!.. Сколько драгоценных слов она пропустила!.. Фамилия-то у тети Ани была — Ахматова!..» [Мосова 2007].

Оба сюжета объединяются восприятием рассказчицы: «И история Гали уже упирается в мою историю, в мою жизнь, меняя ее течение... И если это не счастье, так что же это — в ноябре, под музыку и дождь, стоять на остановке, держа в руках “Мужской журнал”, три пуда скрепок, тетю Аню (в уме) и Иру (в сердце)....»

Несмотря на диалогическую составляющую, которая имитирует повседневное бытовое общение, в рассказе остается и «классический» монолог, предоставляющий рассказчице возможность изложить собственную реакцию, оставляя читателя в жанре рассказа:

«– Во, “Журнал для мужчин”. Бери. <...> Женщины время от времени мечтают писать мужские рассказы, а мужчины — женские, с деталями. Но мужчины не могут — им нечем: нет этого инструмента. Только один мужчина смог написать изумительный женский рассказ — серебряный, из “серебряного века” — там героиню при роковой встрече с соперницей страшно мучает мысль, что в прошлый раз она (героиня) была в той же шляпке и с той же черной лисой на плече. (Это очень тонко.) А потом звучат выстрелы» [Мосова 2007].

Повествование от первого лица перекликается, дополняется вставками и пояснениями, обнаруживая в образе рассказчицы-повествователя и непосредственно голос автора. Такие вставки за скобками объединяют автора и героя и одновременно разделяют их. Так, например, в приведенном фрагменте мы можем обнаружить элемент рассуждения с оценкой – *изумительный женский рассказ – серебряный, из «серебряного века»*, который автор сопровождает языковой игрой (ассоциации – серебряный, из серебряного века), подготавливая читателя к встрече с Ахматовой. Отрывок отсылает читателя к рассказу В.В. Набокова «Случай из жизни»: *«Я как-то очень долго поднималась по лестнице, и меня почему-то страшно мучила мысль, что последний раз, когда мы с нею виделись, я была в той же шляпке и с той же черной лисой на плече»*. Очень важным становится контакт с читателем, обращение к прецедентным именам, выстраиванием ассоциативного фона и диалога. Элементы устной разговорной речи становятся не только компонентом формирования общего смысла рассказа (необычное, значимое в повседневной жизни), но и способом введения голоса автора, его комментарием. Именно автор отбирает и оценивает истории из жизни героя, вводит

персонажей, которые его окружают, наделяет их характерными чертами и делает естественными диалоги между ними. Повествователь является участником описываемых событий, а автор – пристальным наблюдателем за всем, что происходит с героем, который не оставляет сомнений в достоверности описываемого.

Рассказ о Гале и тете Ане содержит перебивы, прямую речь персонажей, элементы описания, так что не только в жизнь рассказчицы, но и читателя «вошли и расположились по-домашнему» Галина мама и тетя Аня с чашечками чая в руках. «Структурная обусловленность рассказа, организованного по правилам диалога и монолога, в сфере повседневного общения открывает возможности речевой стилизации повествования, задает общий устный колорит, создаваемый широким использованием конструкций разговорной речи, формирует особую интонацию повествования, ощущение непрерывного разговора с читателем и, соответственно, достоверности рассказанного» [Васева 2018: 83]. За счет включения в текст дискурсивных слов читатель «опознает» авторскую интенцию, соотносит высказывание с происходящим в действительности. К дискурсивным единицам в рассказе можно отнести: обращения, характерные для устного диалога – «слушай», «во», «на»; вводные, слова: «в общем», «действительно», «значит»; уточнения: «как известно», «конечно»; частицы: «же», «-то», разговорная лексика: «посиделки», «след простыл», «шмыг на улицу». В рассказе «Тетя Аня» обращают на себя внимание парцелляция, дробление речи на более мелкие сегменты, уточняющие главную мысль говорящего, множественные повторы, которые направлены автором на сближение письменного повествования с устным, формировании глубинного смысла текста наряду с основной информацией.

В тексте рассказа «Тетя Аня» использована общая структура диалога: инициатор – новая знакомая рассказчицы, слушающая – собственно рассказчица, она только поддерживает разговор, иногда пытается вернуть себе-

седницу к исходному тезису. В рассказе четко выделяются следующие «смысловые узлы»: описание ситуации знакомства двух женщин, поддержание диалога со словоохотливой новой знакомой, ожидание рассказа о неизвестных, но чем-то особенных Гале, Галиной маме и ее знакомой тете Ане, которая оказывается Анной Ахматовой. В повседневной жизни (то, что представлено в основной части рассказа и упоминание о чае с тетей Аней во вставном сюжете) обычно появляется нечто, что выводит из нее человека, наполняя счастьем если не знакомства, то знания о людях, над этой жизнью поднимающихся, так что разговорные элементы «вписываются» в общую структуру бытового диалога и организуют его таким образом, чтобы сохранять интригу повествования, по ходу которого складывается смысл ожидания значимого события – сообщения о неординарном человеке. Если событие включает действующих лиц и фоновые компоненты, то действующие лица предстают в своем речевом поведении – повествовании от первого лица. С его помощью создается и фон (уборка в помещении), и вторая сюжетная линия (рассказчица-писательница) и третья – рассказ новой знакомой о Гале и тете Ане. В конечном счете, все элементы устной речи в приведенных отрывках, казалось бы, бытового диалога – прием своего рода градации с нарастанием ожидания разрешения сюжетной развязки: Галя – Галина мама – знакомая тетя Аня – кто же она?

Приведем в качестве примера фрагмент рассказа А. Радзивилл. Наличие в тексте двух рассказчиков, каждый из которых ведет свою партию, создает подтекст, где сообщается о сложности жизни подростка – и не только. В центре рассказа Анны Радзивилл «Портрет Миши Зеликсона» дочь автора-рассказчицы Леля. Девочка нарисовала портрет понравившегося ей мальчика и с простотой наивности ведет родителей на выставку, чтобы его показать. Развитие повествования продолжается введением нового события. После посещения других залов родители и Леля снова встречаются возле портрета:

«Мы вернулись в зал, просторный, как каток. Мир был прекрасен. А в центре мира стоял наш ребенок в новом красном платье, вокруг ребенка живописно группировались симпатичные взрослые, а дальше, уже в тумане, все остальное...»

– Да... – сказал папа и доверчиво взял меня под руку. И это было лучшее, что он сделал за весь день.

Мы подошли поближе. С откровенной ненавистью Лелька смотрела в спину какому-то парню в свитере и сжимала кулаки.

Я вырвала руку и бросилась к ней:

– Что, что случилось?

Она и на меня посмотрела оскорбленно, будто я в чем-то виновата.

– Да что с тобой, Леля?

– Больше я вообще рисовать не буду! Вот! – отчеканила дочь. – Я рисовала-рисовала, а он обзывается...

Парень в свитере стоял перед портретом Миши З. и хохотал. С двух сторон на нем висели две одинаковые девицы и тоже бездумно смеялись.

Наш папа повернулся в сторону этого парня, сжав кулаки, и я увидела, до чего же они с Лелькой похожи!

– Как же это он обзывается?

Лелька держалась – не хотела ябедничать. Но оскорбление было так безмерно, что она отошла в угол, нагнула голову и облилась слезами.

– Да что же он сказал-то, что? – трясла я ее, готовая растерзать этого мерзавца в свитере, а заодно и его девиц.

– Он сказал: «Да-а, ехидная женщина нарисовала этот портрет!»

Папа беззвучно расхохотался, отвернувшись из осторожности. Лелька этого не видела, потому что вытирала слезы.

– Я теперь больше рисовать не буду. Никогда.

– А что же ты будешь делать?»

Мама девочки является рассказчиком и непосредственным участником события, однако смысловая составляющая рассказа сосредоточена на Леле и ее маленькой драме. Как можно заметить, в повествование включается большое число диалогов, предоставляя читателю возможность оценить происходящее самостоятельно, «со стороны». Центральная часть повествования организована контрастом: *«Мир был прекрасен. А в центре мира стоял наш ребенок в новом красном платье. И она отошла в угол, нагнула голову и облилась слезами»*. Понимание произошедшего оттягивается, создавая напряжение ожидания: *«Что, что случилось?»*; *«Да что с тобой, Леля?»* Ситуативно вводится предполагаемый ответ, который задается всем видом обидчика: парень в свитере... хохотал, с *двух сторон* на нем висели две одинаковые девичьи и тоже бездумно смеялись.

Да что же он сказал-то, что? В ответ включается школьное – обзывается – со значением ‘называть, дразнить кого-нибудь обидными, бранными словами’, с пометой разг. [Ожегов, Шведова 1992] Речь девочки соответствует ее возрасту, а реакция «нашего папы», который *повернулся в сторону этого парня, сжав кулаки*, расширяет смысловые границы повествования, включая сведения о «расстановке сил» в семье. Сама рассказчица была готова растерзать этого мерзавца в свитере, а заодно и его девичьи. Ласковое и нежное отношение к «своим» (местоимение «*наш*» папа, уменьшительно-ласкательное «*Лелька*» вместо «*Ольга*») и враждебное к обидчику и его компании (*мерзавец в свитере, одинаковые девичьи*) включаются в этот объяснительный пассаж, проявляя его особенности в диалогической речи.

В рассказе можно выделить следующие «смысловые узлы»: описание ситуации (выставка детского рисунка «Я вижу мир»), поиск «своей» картины, диалог о картине и изображенном на ней, реакция того самого парня – составляют собственно нарративное повествование с включенными в него компонентами описания и объяснения в форме устного общения. Досада, разочарование, неразделенные чувства оказываются важным событием. Так

участие в выставке рисунков, о котором рассказано в форме повседневной разговорной речи с элементами рассуждения мамы-рассказчицы, из бытовой сцены превращается в значимый рассказ о событии в жизни ребенка и его родителей – столкновении с насмешками, преодоление себя, принятие первого отказа, в сравнении с которым хождение по проволоке кажется намного легче:

«– Я теперь буду учиться ходить по проволоке, – деловито решила она.

– Ты думаешь, это легче?

– Это легче, – сказала моя приятельница вечером по телефону. Она писала стихи, которые никто не печатал. – Ты знаешь, я уверена, что это гораздо легче...»

Таким образом, рассмотрение коммуникативной структуры текста, ориентированной на особенности перволичного повествования и включение второго героя-рассказчика, позволило выявить его композиционные компоненты, объединенные установкой автора на целостность смысла. Эта коммуникативная структура определила органичность опоры средств языкового выражения на закономерности этого типа речи – включение диалогов, среди которых определенное место заняли дискурсивные слова. «Проконтролируйте, – пишет об этих словах В.А. Плунгян, – как вы общаетесь в естественной обстановке. Скорее всего, почти каждое предложение будет начинаться либо с “а”, либо с “ну”, либо с “вот”. Казалось бы, эти слова ничего не значат, но на самом деле у них огромный спектр значений, и эти значения очень важны» [Плунгян 2013: 12]. Заметим, что использование таких слов в фрагментах текста анализируемого рассказа позволило выделить части собственно литературно-художественного повествования.

1.2. «Гибридный» тип повествования с расширением зоны повествования от первого лица

К отдельному типу повествования можно отнести то, что именуется несобственно-авторской речью. Однако этот термин имеет, по крайней мере, два значения. Первое, более закрепленное и достаточно четко выделяемое, – несобственно-прямая речь. Ее определяют как «стилистический прием слияния и взаимопроникновения повествовательной речи автора и элементов внутренней речи персонажа, несущий изобразительную функцию» [Ковтунова 2010: 249]. Уточнения этого определения, как мы уже писали выше, касаются указания на то, что речь строится от лица автора, но в нее вносятся присущие персонажу характерные интонационные, синтаксические и лексические черты, что делает ее отличной и отличающейся от речи автора. По наблюдениям Е.В. Падучевой, 3-е лицо здесь «обладает всеми правами 1-го лица» и резко расширяется репертуар средств экспрессии [Падучева 1996: 30]. В качестве примера можно привести отрывок из рассказа С. Носова «Аутентичность»:

«В поселок Стив шел вдоль канавы по левой стороне шоссе. Ему хотелось, чтобы это называлось лесом; дорожки тут не было: под ногами мох, кочки, корни сосен, черничник. С черникой он в сентябре опоздал, хотя отдельные ягоды еще попадались. Ягоды черники не столько черные, сколько синие, и называть черничник синичником было бы намного вернее. К черному тут пристрастны. Черная речка, черные лестницы в Петербурге, черный человек, напугавший Есенина. Однако нет черничного цвета, тогда как брусничный имеется. Стив знал: брусничного цвета был фрак Чичикова. Стиву покамест не встречалась брусника».

В приведенном фрагменте следует обратить внимание на представление голоса автора и персонажа: их голоса разведены временными формами глагола. Повествование в прошедшем времени («шел», «хотелось», «не бы-

ло», «опоздал» и др.) сменяется номинативными конструкциями («речка», «лестницы», «человек»), свойственными повествованию «текущему», в настоящем времени. Осуществляется параллелизм речи: сообщение о прошлом и осуществляемый в настоящем времени комментарий к нему, что для данного текста составляет специфику его информационной структуры.

Что касается несобственно-авторской речи в собственном значении, то не заметить ее на фоне несобственно-прямой невозможно, хотя попытки терминологически разграничить несобственно-прямую и несобственно-авторскую речь не получили всеобщего признания исследователей. Это случаи, когда авторское изложение несет на себе черты изображаемого мира, речевая среда которого влияет на него даже вне проблемы изображения речи того или иного конкретного лица. Приведем такой пример: *«А уши Грете, кстати сказать, были вообще не нужны: она никогда ими не пользовалась, вечно глухая к чужим мнениям и доводам рассудка, и, когда она оглохла окончательно (а, как известно из учения Павлова, неработающий орган со временем атрофируется), этого никто даже не заметил»* («Василеостровские мечтатели» С. Мосова). Высказывание содержит пометы непосредственного устного повествования (вводная и вставная конструкции) при отсутствии персонажного закрепления.

Итак, в выбранном фрагменте рассказчик явно не обнаруживает себя в тексте, он проявляет себя через систему оценок происходящих событий и описываемых героев. В качестве отличительных черт данного типа можно выделить большое количество комических проявлений, иронизирования над героями и происходящими с ними событиями (что сближает эту форму с третьеличным повествованием). Комический эффект зачастую связан с использованием разностилевой лексики («Кстати сказать», «даже» разговорного стиля и «доводы рассудка», «орган атрофируется» - книжного стиля). Так, если рассказчик занимает периферийное место в повествовании или же полностью отсутствует в описываемых действиях, то автор использует иные

стилистические и композиционно-стилистические приемы для актуализации нарратора. Исследователи К.Н. Атарова и Г.А. Лесскис в уже упоминавшейся статье «Семантика и структура повествования от первого лица в художественной прозе» приводят пример из романа Л. Стерна: «Один из самых ранних и тонких примеров актуализации субъективности оценок, даваемых повествователем, находим мы в «Тристраме Шенди» [Атарова, Лесскис 1976: 349]. Читателю становится очевидно предпочтение рассказчика одному из героев – повествователь, безусловно, симпатизирует отзывчивому и бесхитростному дяде Тоби, а не педанту Вальтеру. Однако при этом четко прослеживается разграничительная черта – это предпочтение рассказчика, а не автора. Несовпадение мнений автора и повествователя обнаруживает себя в комментариях – многочисленных мелких деталях и, в первую очередь, иронизировании автора (над рассудочностью Вальтера Шенди, над чувствительностью дяди Тоби и др).

Фигура «фиктивного наблюдателя», принимающего разнообразные формы, «не претендующая быть персонажем,.. используемая как риторический прием, наконец, никак не обозначенный субъект предикатов восприятия зрительных, слуховых и обонятельных сигналов – «бестелесный» субъект сознания, *как бы наблюдающий происходящее* и представляющий собой некоего посредника между читателем и всеведущим повествователем», стала объектом специального исследования в статье А.А. Зализняк «Заметки к лингвистической теории нарратива» (2016). Упомянутая нами раньше статья Е.В. Падучевой [2008: 58-59] открывает исследовательскую перспективу наблюдений за передачей функции воспринимающего сознания «кому-то из персонажей или разным персонажам по очереди», решая проблему парадокса авторства в художественном тексте [Зализняк 2016: 27].

В упомянутом выше рассказе «Василеостровские мечтатели» в избытке находим примеры присутствия такого фиктивного наблюдателя, который преобразовывает авторское повествование в несобственно-авторскую речь.

Вот эпизод, который сообщает о мечтах главного героя с рисунками картин Парижа:

«С тех пор Париж представлялся именно так: дождь, одиночество, и Симон стоит на каком-нибудь самом монмартровском месте и ест жареные каштаны. Хорошо!..

Сведениями же, что Лувр исписан неприличными словами, которыми вдогонку каштанам снабдил сосед, Симон пренебрег: во-первых, сосед не умеет читать по-французски (или стены расписали наши?), во-вторых, сосед был голодный, а с голоду всякое может привидеться. Но дождь и каштаны крепко засели в голове. Симон даже купил как-то на базаре эти самые каштаны (ну, не эти, конечно, а другие)».

Представление Венеции со слов друга также рисуется с позиций «бестелесного» субъекта сознания:

«И действительно, стоило кому-то сказать: «Венеция, о, Венеция!» — как сразу же безбилетным пассажиром лезло воспоминание о Сереже Сумке. Воспоминание так и называлось: «Сумка в Венеции».

Сумку тоже застукал дождь. Но дождь не дождь, а как, будучи в Венеции, не прокатиться в гондоле, хотя лезть в гондолу и плыть под проливным дождем, сказать по правде, не очень хотелось. Но надо, потому как потом соотечественники строго взыщут это впечатление. Сумка влез в гондолу — а дождь проливной, зябко! — откуда-то на голове у Сумки взялась шапка-ушанка со спущенными ушами, а кругом плывет по каналам мусор, непотребность — лепота-а!»

Преобразование нейтрального повествователя в фиктивного наблюдателя осуществляется в форме перехода на устный комментарий, что становится определенным сигналом для читателя: «Хорошо!», «ну, не эти, конечно, а другие(каштаны)», «а дождь проливной, зябко!» и др.). Внутренние состояния героя/ героев автор, таким образом, делает своим ощущением, контекстуально указывая, что они все-таки относятся к персонажу: несоб-

ственно-авторская речь выполняет функцию создания внутренней речи персонажа.

В художественном повествовании существует модель, которая получила название аукториальной, с характерной экспликацией фигуры нарратора, его размышлений, оценок и комментариев. В русле реалистической литературы XIX века появилась так называемая персонажная форма повествования, где непосредственный автор «переносит точку зрения в один или последовательно в несколько персонажей» [Манн 1992: 47]. Ю. Манн считает, что появление такой формы повествования связано с несколькими художественными задачами: «С одной стороны, стремление избежать комментариев и оценок от повествователя, переместить точку зрения в сферу персонажа отмечено тенденцией к объективности, с другой стороны, персональная повествовательная ситуация открыла возможность более широкого выхода на авансцену внутренних, иррационально-психологических потенций, освобожденных от цензуры сознания, открыла возможность для большей субъективизации» [Там же: 51]. В качестве одного из примеров развития персонажной формы повествования можно вспомнить прозу А.П. Чехова, где манера «рассказывания» становится средством проникновения автора в сознание героя, устранения категоричности оценок нарратора и способом обратиться к личному опыту читателя. (См., например, А.П. Чудаков Поэтика Чехова. М., 1971; Паперный З.С. Записные книжки Чехова. М., 1976; Катаев В.Б. Проза Чехова: Проблемы интерпретации. М., 1979; Гинзбург Л.Я. О литературном герое. Л., 1979; Линков В.Я. Художественный мир прозы Чехова М., 1982.)

Перволичное повествование кажется «открытым для озвучивания». «Оценочное отношение автора к персонажу проявляется в системе разнообразных композиционно-речевых средств, в потенциальном многоголосии, где выявляется эстетическая значимость речи персонажа как компонента художественного целого, отражающего ценностные категории авторской

картины мира» [Васева 2018: 83]. В текст включаются бытовые ситуации повседневной жизни и общения, готовящие читателя, однако, к не совсем обычным выводам: за обычной маминной подругой стоит не просто тетя Аня – Ахматова («Тетя Галя»), а Симон, мечтавший о Париже, отдает предпочтение миру грез в ущерб миру действительности («Василеостровские мечтатели»).

Можно выделить некоторые средства, формирующие подтекст в рассказе:

1. Языковые средства и приемы:

а) включенный в текст авторского нарратива диалог (голос автора перебивает голос персонажа): *«А Симону шло его имя. Он и был похож на француза, причем очень знаменитого француза. На Оноре. Оноре де. Да, да, именно. И Симон не возражал»* [Мосова 2007];

б) лексические средства (пометы непосредственного устного повествования при отсутствии персонажного закрепления): *«Васильевский остров стоит на трех китах — это и дураку видно»* [Мосова 2007];

в) синтаксические средства актуализации смысла (осуществляется параллелизм речи: сообщение о прошлом/общая информация и конкретном случае/персонаж в настоящем времени): *«И стынет он, мокрый и плоский, причаленный к Набережным — мосты, как швартовы, держат его, а так бы уплыл, конечно! — на всех парусах, на трех китах, на семи ветрах, увозя на себе мечтателей... Веру Петровну, Егора, Симона...»* [Мосова 2007].

2. Средства озвучивания текста:

а) безударное местоимение на конце фразы, так что фразовое ударение переносится с конца предложения на глагол-сказуемое, на которое падает интонационное ударение (по мере продвижения к началу предложения фразовое ударение получает усиление): *«и стынет он», «держат его», «уплыл, конечно» и др.)*

б) обособленные члены, семантически формирующие вторичную предикацию и получающие самостоятельное / дополнительное фразовое ударение: *мокрый и плоский... уплыл, конечно! на всех парусах, на трех китах, на семи ветрах;*

в) вставные конструкции, вынесенные за скобки: *«Есть, есть в нем что-то такое... французское, изящное, неутоленное (для переводчицы с французского, в частности)»* [Мосова 2007].

Стоит также отметить, что перечисленные выше языковые средства, которыми активно пользуются авторы для современного художественного повествования в жанре рассказа, являются своего рода «заимствованиями» из устной разговорной речи. Как известно, устная речь отличается от упорядоченной, структурированной письменной речи хаотичностью разворачивающейся мысли, сбивчивостью логической связи отдельных элементов содержания, зачастую их недостаточным отбором. Условия устной коммуникации оказывают влияние не только на выбор лексических средств и синтаксическое оформление отдельных сегментов речи, но и на общее построение плана содержания и способы его представления. Соответственно, авторы, пользующиеся «инструментами» устной речи в художественном произведении, включают в письменный текст не только грамматические элементы спонтанной речи, но и свойственные ей приемы разворачивания смысла.

Использование разговорных форм в перволичном повествовании может быть связано с предметом речи (личный опыт говорящего, его личная оценка какой-нибудь ситуации действительности) и характером вербальных коррелятов элементов содержания: в рассуждениях, при развитии собственных взглядов. Квета Кожевникова заметила, что «еще Ш. Балли и вслед за ним Л. Шпитцер отмечали преобладание субъективного начала в спонтанном устном общении. Очевидно, что сдвиг личной позиции часто вызван именно переходом от обобщения к индивидуализации и, следовательно, связан с самим характером содержания» [Кожевникова 1985: 522]. Таким обра-

зом, ориентация на устную разговорную речь, а также ее письменная имитация приносят в текст динамичность в самом подходе к сообщаемому содержанию: «обобщение чередуется с единичностью, абстракция с конкретностью, рефлексия и рассуждения сменяются наглядностью, происходят сдвиги временных позиций и позиций личных — все это в зависимости от коммуникативных условий, тематики и индивидуальных способностей и склонностей говорящих» [Там же].

Наблюдатель обнаруживает свое непосредственное присутствие в первую очередь в диалогах, характеризуя межличностные отношения их участников, представляя «помимовольные» реакции говорящих. Отметим, что язык располагает большим набором слов, которые, характеризуя межличностные отношения, «задают структуру высказывания, предопределяют ответные речевые и неречевые действия», «позволяют эксплицировать или неэксплицировать свое коммуникативное намерение и интерпретировать или неинтерпретировать чужое» [Рябцева 2010: 374]. Рассмотрим следующий фрагмент:

«— А почему ты, кстати, решил, что Татьяна худая?! — с вызовом спросила чрезвычайно упитанная Вера Петровна.

— Не худая, а тонкая.

— Какая разница?

— Разница в отношении.

Вера Петровна пожала плечами.

— Ну, хорошо, почему ты решил, что Татьяна тонкая?

— Это не я решил, а Пушкин: «...и утренней зари бледней...»

— Ну и что? — не сдавалась Вера Петровна. — Почему при этом она не может быть полной?!

Симон взорвался:

— Ну, если полная и при этом бледная, то очень больная!

— Что ты имеешь в виду? — вспыхнула Вера Петровна.

— *Только то, что я сказал, — ответил Симон, поспешая к выходу, дабы опередить поминание Верой Петровной всуе покойного офицера, каждый раз переворачивавшегося, как казалось Симону, в гробу*». (Мосова С. «Василеостровские мечтатели»).

Выделенные слова и словосочетания, характеризующие поведение и мысли персонажа в момент произнесения речи, получили название металексики речевого общения (МРО), которая связана с использованием языка для представления стратегии и тактики коммуникативного поведения, «характера субъекта общения, особенностей репрезентации диалога в художественной литературе» [Рябцева 2010: 378]. Комментарии дает автор-повествователь, выступая в роли наблюдателя.

Основной прием экспликации авторского отношения к героям в нашем примере – ирония. Ирония не всегда сводится к передаче словом противоположного ожидаемому смыслу. Зачастую автор прибегает к иронизированию для более эффективного воздействия на читателя, так как эмоциональное влияние (чувство симпатии/антипатии и др.), оставляет в сознании больший след, чем, например, когнитивное воздействие (понимание сообщения и др.). Юмор захватывает внимание людей, заставляя их сосредоточиться на юмористических аспектах сообщения и отвлекая от сюжета как такового. Эмоционально-оценочная лексика («с вызовом спросила», «вспыхнула», «чрезвычайно упитанная»), комментарии с использованием как разговорных слов и оборотов, так и стилистически контрастных им («ответил Симон, поспешая к выходу, дабы опередить поминание Верой Петровной всуе покойного офицера, каждый раз переворачивавшегося, как казалось Симону, в гробу») проявляют авторское отношение как к героям, так и к происходящим событиям. Механизмы создания иронии весьма разнообразны, они не ограничиваются лингвистическими средствами, выходят и на внеязыковой, экстралингвистический уровень, оказывая на читателя в большей степени эмоциональное влияние. Замечено, что прием отсылки к

«стороннему наблюдателю» в литературе конца XX и начала XXI века вносит пародийный оттенок [Зализняк 2016: 26].

Современные авторы часто прибегают к использованию иронии как приему, в первую очередь гарантирующему освобождение от ответственности: используя иронию, автор высказывает свое мнение, однако делает это в шутливой форме, оставляя за собой право отказаться от своих слов, ссылаясь на собственную несерьезность. Вместе с этим хорошее чувство юмора привлекает читателя как гарант качества: демонстрирует интеллект автора, креативность, убедительность, красноречие. Кроме того, ирония используется с целью поддразнивания своего героя (а, возможно, читателя), что добавляет повествованию элемент игры, некий азарт. Вообще, само по себе поддразнивание может выполнять множество функций: высмеивать, критиковать, нападать, унижать (при взаимодействиях, предполагающих конфронтацию), а можно делать и комплимент, сближаться с людьми.

За диалогами следует переключение на внутренний монолог, включение автора в повествование. Включение разговорных структур в художественное повествование начинает менять его смысл:

«Симон вышел пройтись, по дороге размышляя о том о сем, о времени и о себе, и на самом интересном месте своих размышлений был остановлен толпой, перегородившей ему путь».

А.Д. Шмелев в своей статье «Невысказанные мысли в историко-культурной перспективе» пишет: «Текст в скобках раскрывает внутреннюю подоплеку того, о чем говорится вне скобок, и делает явным то, что в противном случае осталось бы неявным» [Шмелев 2016: 101]. Это же можно сказать об авторской речи в «Василеостровских мечтателях», не только заключенной в скобочные конструкции, но и как о речи повествователя – стороннего наблюдателя, близкого к восприятию мира героями. Таким образом, обращение к форме «перволичного» повествования становится важным осо-

знанным выбором автора в попытке наиболее полно реализовать художественный замысел.

Как мы отмечали ранее, реалистическая литература «подарила» прозе новый тип повествования – нейтрального, стороннего наблюдателя. Нейтральность позиции нарратора, слабая стилевая окрашенность текста способствуют созданию особой модификации «третьеличного» повествования», которую П. Лаббок еще в 1921 году назвал «чистой драмой». В таком типе повествования действие изображается не «профильтрованным» через субъективное сознание повествователя или персонажа, который присутствует в минимальном количестве «инициальных знаков», имплицитно выражая свою позицию и скрывая от читателя точку зрения героя.

Особенности обращения к несобственно-авторской речи в нарративе, реализованном в форме сказа, можно отметить в современной литературе, обратившись к сказкам Л. Петрушевской. Напомним, что сказ, по определению В.В. Виноградова, – «это своеобразная литературно-художественная ориентация на устный монолог повествующего типа, это – художественная имитация монологической речи, которая, воплощая в себе повествовательную фабулу, как будто строится в порядке ее непосредственного говорения» [Виноградов 1980: 49]. Базой для сказа автор считает разновидность сообщающего монолога повествующего типа в кругу бытового общения. При этом сказ «тяготеет» и к формам книжной речи, полностью не сливаясь с ними, и подчиняется законам композиционно-художественной структуры жанра. В нашем случае по отношению к тексту Л. Петрушевской – сказке.

Приведем отрывок из сказки «Барби-волшебница», в котором рассказывается о сделанном дедом чудесном кукольном доме для Барби Маши, за который он получит главный приз от тв-передачи «Ищем таланты» – огромный торт. Но пока он, без денег, голодный, вышел на улицу и потерял сознание: *«Столпились люди, кто-то сказал "Вот так и умирают", кто-то вызвал "скорую", и через час деда отвезли в больницу, в приемный покой.*

Врач привел его в сознание, давши понюхать нашатырный спирт, ядовитую ватку, от которой перехватывает дыхание. Но никто не догадался его покормить, а сам дед ничего не сказал.

Его оставили еще немного полежать - для контроля - а сами сели пить чай в соседней комнате.

Дед валялся на больничной кушетке, в животе его бурчало и завывало от голода, а рядом звенели ложками, посудой, что-то резали, ели (а что, врачи тоже люди).

Одновременно работал телевизор.

По телевизору вещал какой-то резкий, очень знакомый женский голос.

И вдруг врачи задвигали стульями, заговорили и вышли в коридор, где начали названивать по телефону.

- Але! Это телевидение? – закричал кто-то. – Плохо слышно! Мы, врачи скорой помощи, решили присудить приз кукольному дому! Нас тут шестеро, и все "за". И вам спасибо.

Дед Иван вскоре был поднят медсестрой, которая проверила его пульс, давление и сказала:

– Дедушка, не болей. Питаться надо лучше, и все. Иди с Богом.

И дед Иван побрел домой».

Чертами ориентации на устный монолог сообщаемого типа являются

– включение характерных ситуаций: «столпились люди, кто-то вызвал скорую, через час отвезли в больницу; его оставили полежать, а сами сели пить чай; совет: питаться надо лучше, иди с богом»;

– фоновые описания, сопутствующие событию: «дали понюхать нашатырный спирт – ядовитую ватку, от которой перехватывает дыхание; оставили полежать, а сами сели пить чай; Дед валялся на больничной кушетке, в животе его бурчало и завывало от голода, а рядом звенели ложками, посудой, что-то резали, ели». Обратим внимание на актуализацию в

рематических компонентах *«в животе его бурчало и завывало от голода, а рядом – ели»;*

– языковые средства, сообщающие речи характер непосредственного говорения во время наблюдения за событиями: *«Его оставили еще немного полежать; Дед валялся на больничной койке, а рядом звенели ложками; По телевизору вещал какой-то резкий, очень знакомый женский голос. И вдруг врачи задвигали стульями, заговорили...»* Особую функцию выполняют вставные конструкции: *оставили полежать* – для контроля - и (*а что, врачи тоже люди*), также указывающие на одновременность событий и рассказывания.

Таким образом, сообщается не только о происходящих событиях, но и об их «внутренних проживаниях» имплицитным рассказчиком, создающим эффект несобственно-авторского повествования – наблюдения.

«Большие» прозаические формы, например современный роман, также активно использует обозначенную выше форму. Рассмотрим фрагмент из романа Е.Г. Водолазкина «Соловьев и Ларионов»:

«На виду у пассажиров находилась только мать Соловьева — пока была жива. Пассажиры, чей праздный вид усугублялся сосредоточенным стоянием железнодорожницы, даже не пытались ее окликать. С первого взгляда было понятно, что эта неподвижность — особого рода. Не обращая внимания на пассажиров, мать Соловьева вглядывалась туда, где сходились рельсы, — словно высматривала прибытие скорой своей смерти. Читая впоследствии о знаменитом взгляде престарелого генерала, Соловьев представлял его без малейших усилий. Он вспоминал, как смотрела вдаль его мать.

Бабушка Соловьева так не смотрела. Ей вообще не были свойственны взгляды вдаль. Чаще всего она сидела, подперев щеку ладонью, и смотрела перед собой. Она пережила свою дочь на несколько лет и умерла незадолго до окончания Соловьевым школы».

Главные герои романа, как нетрудно догадаться, Соловьев (историк, наши дни) и Ларионов (белый генерал, потомственный военный, 1882—1976 годы). Соловьев, воспитанник глухой станции, достигнув шестнадцати лет, уехал в Петербург, поступил в университет и стал изучать историю, сосредоточив особое внимание на биографии, и в особенности — биографии генерала Ларионова. В тексте создается эффект рассказывания героем — Соловьевым — своей истории, (парцелированные конструкции «пока была жива», «особого рода»), однако за счет экспрессивных комментирующих выражений, маркированных разговорностью («сосредоточенным стоянием железнодорожницы», «даже не пытались ее окликать», «бабушка так не смотрела», «ей вообще не были свойственны взгляды вдаль») читатель понимает, что рассказывает не сам герой — Соловьев, а еще один герой — рассказчик, «несобственно автор».

«Вообще говоря, не случайно то, что и Соловьев, и Ларионов были детьми железнодорожников. Может быть, как раз это, несмотря на все внешнее различие, определило и некоторые сходные их черты. Миссия железнодорожника в России — особая, потому что и роль железных дорог у нас не такая, как в других странах. Время нашей езды измеряется сутками. Его достаточно не только для хорошей беседы, но — в удачных случаях — даже для устройства судьбы. Какую судьбу можно устроить в экспрессе Мюнхен — Берлин — в стоящих друг за другом креслах, с радиорозетками на подлокотниках? Скорее всего, никакую».

Автор никак не обозначает себя в повествовании, однако благодаря оценкам и вставкам личных местоимений («у нас не такая», «время нашей езды») мы обнаруживаем его присутствие в тексте с помощью дискурсивных слов (*Вообще говоря, Может быть*) и указаний на отношение к героям и их жизни (в удачных случаях). Иронизирование («Какую судьбу можно устроить в экспрессе Мюнхен — Берлин — в стоящих друг за другом креслах, с радиорозетками на подлокотниках? *Скорее всего, никакую.*») в дан-

ном примере можно отнести к средствам диалогизации повествования, «сплочения» автора, истории и читателя. Средства проявления личности рассказчика вводят значение настоящего времени, за счет чего осуществляется параллелизм речи: сообщение о прошлом и осуществляемый в настоящем времени комментарий к нему, что для данного текста составляет специфику его информационной структуры. Параллельно разворачивающиеся сюжеты создают условия и для проявления комического.

Таким образом, повествование в скрытой форме содержащей наличие повествователя, при этом близкой третьеличному, активно присутствует и развивается в современной прозе. Роль воспринимающего (кто видит) и рассказчика (кто говорит) берет на себя повествователь, что обуславливает наличие его голоса в тексте, маркируемого разговорными формами речи. Исследователями уже отмечено «непрерывное понижение роли прямого комментария в повествовании. В начале XX века тенденция к уменьшению присутствия эксплицитного повествователя становится все более явной» [Падучева 1996: 214].

Описанный тип повествования создается на базе третьеличного повествования, где параллельно развиваются две линии: объективное повествование и сюжет взаимодействия персонажа и автора. Персонаж «прорисовывается» за счет использования несобственно-прямой речи, повествователь – несобственно-авторской, индивидуализируя речь рассказчика и драматизируя повествование в целом, «обнажаются» персонаж и наблюдающий за ним, уверенный в том, что повествователь понимает его состояние и мысли.

Выводы

1. Эксперименты в области перволичного и третьеличного повествования в современном рассказе обусловлены многими факторами: развитие научных областей (психологии, философии, эстетики, лингвистики и др.),

которые привели к более сложной трактовке понятий «личность», «сознание», «речь», «память», «слово», смена художественных парадигм, изменения в устройстве общества и др. Изменения в художественном нарративе касаются, прежде всего, соотношения двух основных компонентов повествовательной структуры: голоса повествователя как основного носителя коммуникативной функции и голоса героя.

2. Обращение к форме «перволичного» повествования – осознанный и весьма значимый для воплощения авторского замысла выбор, который зачастую связан с необходимостью изобразить отдельно взятую личность с особенностями ее мировидения и мироощущения рассказчика, показать окружающую действительность через призму некоего созерцающего сознания. Внутри формы от 1-го лица можно обнаружить несколько типов персонажного повествования: нейтральный рассказчик, рассказчик-непосредственный участник событий или их наблюдатель, интегрированный повествователь.

3. Две основные формы повествования сближаются на общей базе – ориентации на «повседневное» существование персонажа, в изображении которого проявляются две противоположные тенденции: 1) уход от детализации в изображении как от общеизвестного для автора и читателя и 2) средоточие деталей как прием – персонаж увидел то, на что он ранее не обращал внимания. Можно выделить некоторые общие тенденции в построении текста современного рассказа, а именно – глубинное проникновение разговорной речи в организацию структуры текста в целом, преимущественно с помощью большого количества диалогов. Они становятся органичным элементом повествования, создавая имитацию адекватности происходящего, вводя типовые ситуации повседневного общения. Средством создания образа персонажа (и автора) оказывается озвучивание, которое по форме представляет собой имитацию устной разговорной речи. Усложняется и образ автора, который то обнаруживает себя, то сливается в понимании состояния персонажа с ним, повышая внимание читателя к ним обоим. Таким образом,

современный язык повседневного общения становится главным средством замещения ранее маркированных форм «озвучивания» текста.

4. Особая модификация третьеличного нарратива – несобственно-авторское повествование, под которым мы понимаем «повествование нарратора, заражающегося словоупотреблением и оценками персонажа или воспроизводящего их в более или менее завуалированной цитате» [Кожевникова 1971: 231], способ описания и повествования, основанные на варьировании точек зрения в разных планах и преобладанием точки зрения персонажа. При таком повествовании складывается полисубъектная форма нарратива, где на основе нескольких голосов (персонажей, рассказчика и автора) в смысловой канве текста соединяются несколько оценочно-смысловых позиций.

5. Несобственно-авторская речь функционально отличается от несобственно-прямой речи. При несобственно-прямой речи происходит экспансия героя в повествовательную канву, при несобственно-авторской – автора. Нарратив сопровождается диалогизированными формами, манера и характер его произнесения представлены как «помимовольные» движения, наблюдателем которых становится автор-повествователь, сближаясь с персонажем в языковом отношении.

Таким образом, оказалось возможным выделить три формы речи: ориентированной на изображение внешнего мира и проявление внутреннего мира самого повествователя, ориентированной на усложнение коммуникативной ситуации, где герой-повествователь вступает в отношения с другим/вторым рассказчиком, которые «организуют» общий смысл текста, и опирающейся на наличие открытого наблюдателя, включающего в преобразованном виде голоса персонажа и автора. Все описанные типы повествования активно присутствуют в современном нарративе художественной речи (что подтверждается приведенными примерами).

ГЛАВА 3. РОЛЬ ЧИТАТЕЛЯ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

§ 1. Ключевые этапы в интерпретации художественного текста

В настоящее время в лингвистике сложились разные подходы к интерпретации текста. Приведем положения ключевых концепций: 1) «интерпретация представляет собой получение на основе одного исходного объекта (называемого интерпретируемым объектом) другого, предлагаемого интерпретатором в качестве равносильного исходному на конкретном фоне ситуации, набора презумпций, знаний» [Демьянков 2005: 5]; 2) «процесс интерпретации сосредоточен на изучении интерпретационного компонента в содержании языковых единиц, дифференциации и взаимодействия мыслительной основы и ее языковой интерпретации (способе представления), которая реализуется в различных типах структурирования смысла. Можно также говорить об интерпретации своего/чужого поведения» [Бондарко 2001: 6]. «Понять текст, – указывает Г.И. Богин, – освоить его содержательность – значит, для меня обратить весь мой опыт на текст и при этом принять его содержательность так, чтобы она стала частью моей субъективности, затем разделить его содержательность как отражение чужого опыта в согласии с моим опытом, далее выбрать из этого разделения (неявно протекающего анализа) то, что мне надо для моей деятельности» [Богин 2000: 10].

Таким образом, понятие интерпретации по-разному соотносится с текстом: в зависимости от ситуации понимается учеными как внешние условия (обеспечивающие процесс интерпретирования), внетекстовая деятельность и как непосредственно результат этой деятельности. На наш взгляд, особенно важным в ходе интерпретации становится такой компонент смысловой структуры, как пресуппозиция, – «компонент смысла текста, который не выражен словесно, это предварительное знание, дающее возможность адек-

ватно воспринять текст» [Валгина 2003: 10]. Иными словами, это фоновые знания автора и читателя о культуре, личный опыт, касающийся как отдельных сфер жизни, так и представлений о мире в целом. Именно от пресуппозиции зависит «запуск» интерпретационного механизма: читательская эрудиция, опыт и знания определяют появление ассоциаций, вычленение подтекстовой информации, актуализируют компонент/компоненты содержания текста, нуждающиеся в дополнительном истолковании. Механизм интерпретации субъективен и зависит, в первую очередь, от предпочтений/навыков читателя. С точки зрения прагматики, текст представляет собой продукт некоего автора и сосредоточивает в себе сигналы для интерпретации. Взгляд на текст как формальную единицу культуры (культура, в свою очередь, составляет наивысший уровень языковой системы) «предполагает исследование его семиотической природы в непосредственной связи с изменчивостью его смысловой структуры, подвижностью и разнообразием возможностей его прагматической сущности» [Там же].

Следует также помнить, что художественный текст характеризуется *коммуникативной направленностью*. Языковые средства, а также непосредственно реалии предметного мира могут восприниматься разными читателями по-разному, вызывать разные ассоциации. Поскольку в художественном тексте важное место занимают ассоциативные связи, то художественное слово оказывается практически неисчерпаемым. Одни и те же слова вызывают разные ассоциации, которые формируют разные «наращения смысла» (термин В.В. Виноградова). «Смысл текста, – замечает Н.В. Пушкарева, – в свою очередь, осознается не просто как сумма значений создающих текст единиц, но как информационный комплекс», «складывающийся из разноразрядных компонентов, расшифровка которых зависит от уровня языковой компетенции читателя и от состава его личного тезауруса» [Пушкарева 2012: 41]. Сама структура, организация любого текста предполагает как владение необходимыми для чтения компетенциями, знаниями об окружающем

мире, так и способствует тому, чтобы с помощью текстовых средств создать необходимую компетенцию. К.А. Рогова, цитируя Б.М. Гаспарова, отмечает, что «главная трудность, но и главная позитивная задача при анализе языкового смысла состоит в том, чтобы «не упустить из виду, с одной стороны, открытость смысла, неограниченную его способность к ассоциативным расхождениям и скачкам, с другой – его воплощенность в языковом материале, в силу которой смысл оказывается заключенным в герметическую «упаковку», очертания которой определяются конфигурациями именно этого материала» [Рогова 2002: 3].

П. Рикер связывает интерпретацию с особой работой мышления, «которая состоит в расшифровке смысла, стоящего за очевидным смыслом, в раскрытии уровней значения, заключенных в буквальном значении» [Рикер 1995: 18]. Применительно к художественному тексту термин интерпретация используется как толкование, трактовка, раскрытие смысла текста. К.А. Рогова подчеркивает: «Процесс интерпретации сопряжен и обеспечивает общение и понимание. Его сложность в отношении художественного текста определяется прежде всего сложностью смысловой структуры такого текста, требующей для понимания интеллектуальных усилий» [Рогова 2002: 3], т.е. для глубокого прочтения произведения воспринимающий должен иметь обширный багаж знаний.

В структуре художественного текста можно обнаружить два типа отношений – синтагматические отношения, «которые представляют собой отношения элементов одного уровня, выраженных эксплицитно: звуковую организацию, композицию, соотношение фабулы и сюжета, отношения действующих лиц и т.п., то, что автор объективно «вкладывает» в текст» [Рогова 2002: 3], и парадигматические (ассоциативные) отношения, «под которыми понимаются отношения между элементами текста и любыми элементами «находящимися вне текста» [Лесскис 1982: 430]. Появление разночтений связано именно с ассоциативными отношениями внутри текста, так как они

всегда субъективны, индивидуальны, зависят как от авторских изначально заложенных «ориентиров» (сигналов, кодовых фраз, ссылки на современные общественные события или историю и т.д.), так и от читателя, от его образованности, интеллектуального и духовного уровня, склада ума и характера, направленности его философских, религиозных, политических и других интересов. Как пишет К.А. Рогова, «эксплицитные сигналы, которые позволяют проследить «развертывание» парадигматических связей в тексте, получили название прецедентных феноменов (Ю.Н. Караулов), куда входят имена людей, названия событий, места и времени, известные всем людям вообще или говорящим на данном языке (*Павлов, Печорин, битва при Бородино, обломовщина, 41 год* и т.п.), общеизвестные цитаты и т.д. Прецедентные феномены активно изучаются и вводятся в практику преподавания иностранного языка в курсах лингвострановедения/ лингвокультурологии. Некоторые прецеденты носят временный характер, их ассоциативные поля постепенно уходят из общественной памяти, поэтому такой текст требует дополнительной читательской работы» [Рогова 2002: 4].

Созданный художественным замыслом писателя мир соотносится в сознании читателя с миром объективным, пересечения реальной и ирреальной моделей мира рожают ряд ассоциаций и образов, которые моделируют смыслы высшего уровня, т.е. выстраивают художественные образы. При интерпретации текста из синтагматических отношений (эксплицитной информации) читатель выстраивает парадигматические (подтекстовую информацию), тем самым усложняет смысловую структуру текста. «Отдельная судьба, отдельное событие становятся художественным образом, только если вызывают читательские ассоциации с реальным и эмоциональным миром их жизни – этим определяется и историческое переосмысление, «переакцентуация» (по М.М. Бахтину) классических произведений» [Там же: 7].

Антропоцентричность становится главной чертой современного текста. Человек помещается в центр художественного повествования, с одной

стороны, как автор повествования, а с другой – как объект эстетического художественного познания. По определению В.В. Виноградова, «образ автора – это не простой субъект речи, который чаще всего даже не назван в структуре произведения. Образ автора – это воплощение смысла всего произведения, которое объединяет систему речи персонажей в соотношении с повествователем рассказчиком и через него является идейным центром целого текста» [Виноградов 1971: 118]. Выбор рассказчика, способы его экспликации становятся отправной точкой для начала анализа и интерпретации текста. Читатель в процессе интерпретации текста пытается воспринять и осмыслить тот смысловой «багаж» – языковые средства в их «авторском» особом значении/ употреблении, сгенерированный конкретным писателем, и создать на его основе образ автора, понять внутренний мир писателя. Образ автора является самостоятельной текстовой категорией и полностью «заключен» в художественном пространстве. В отличие от рассказчика образ автора не является активной, рассказывающей фигурой, а считывается, формируется в сознании читателя в процессе повествования с помощью речевых средств. Тип повествования, в свою очередь, необходимо рассматривать как объективную основу для создания образа автора и смысловой структуры художественного произведения в целом. Для достижения целей нашей работы представляется важным проанализировать современные приемы расшифровки смысла на базе основы повествовательных форм, способы создания и «считывания» образа автора.

Лингвистические способы выражения категорий автор, образ автора, рассказчик, языковые связи и закономерности в экспликации этих ключевых для художественного произведения фигур являются актуальными вопросами лингвистики текста. Художественная проза, как мы уже отмечали, ставит в центр повествования человека (автора) с его эмоциями и чувствами, ценностными ориентирами, мировидением. Категории автор и повествователь являются смыслообразующими элементами литературного текста, отражают

особенности речетворческой деятельности современного человека. Рассмотрение литературного текста с точки зрения семантической структуры выдвигает необходимость понимания структуры и содержания текста, где категория автора, связанная когнитивными отношениями с образом автора, представляет собой существенную часть авторского мировидения, реализованного в тексте.

Различные функции интерпретации оказываются востребованными для разных сторон познавательной деятельности человека. Необходимо отметить, что в рамках курса по анализу текста, при совершенствовании приемов обучения чтению современной литературы, в том числе иностранных студентов, актуальность проблем обучения пониманию или интерпретации художественного текста остается высокой. По мнению К.А. Долинина, «...словесное искусство в целом представляет собой особую непрерывно изменяющуюся семиотическую систему, особый язык, и что даже каждый отдельный художественный текст говорит с читателем по-своему...» [Долинин 2010: 5]. Читатель должен уметь видеть текст во всем многообразии его внутренней структуры и внешних связей – контекста, подтекстов, жанрово-тематических и стилевых особенностей анализируемого текста и т.п. – выделять в тексте типологические модели (героя, пространства, сюжета и т.д.).

§ 2. Экспериментальное исследование восприятия художественного текста читателем

Для выявления того, в какой степени читателями осознается выбранная автором модель повествования и каким образом она влияет на прочтение текста, какие текстовые смыслы хорошо «прочитываются» читателями, а какие нет, какие языковые средства актуализируются в процессе восприятия и смыслоформирования, представляется логичным проведение небольшого эксперимента.

В качестве экспериментального материала был выбран рассказ (к которому мы уже неоднократно обращались) современной петербургской писательницы С. Мосовой «Василеостровские мечтатели», что обусловлено рядом причин. Во-первых, рассказы С. Мосовой относятся к временному промежутку 2000 – 2017 гг. Соответственно, текст вбирает в себя различные тенденции, свойственные сегодняшней литературе, отражает современную действительность, ее речь, стиль жизни и мысли и, так или иначе, затрагивает проблематику, волнующую современное поколение. Во-вторых, произведения С. Мосовой насыщены оригинальными средствами художественной изобразительности, обладают своего рода филологическими изысками; можно говорить о том, что Светлана Мосова является неким продолжателем традиций классической литературы (манеры А.П. Чехова, И.А. Бунина). В-третьих, общечеловеческие темы, которые поднимаются автором, актуальны для любой аудитории, независимо от национальной принадлежности, пола и возраста.

Добавим некоторые высказывания о писательнице – С. Мосовой, которые принадлежат критикам, обратившим внимание на ее творчество. А.М. Мелихов: «Именно потому, что Мосова сосредоточена на символическом, судьбоносном, раскрывающем суть явлений, она оставляет из материального мира только действующую часть. Не все ли равно, какого цвета и объема была айва в авоське и с чем ее можно сравнить для наглядности или для шика, – она в любом случае сработала бы точно так же. Цвета предметов нужны Мосовой лишь тогда, когда они что-то символизируют: «в шляпе цвета сгоревшего алмаза. А поскольку в ее мире (как, увы, и в мире каждого из нас) судьбоносной может сделаться любая мелочь, писательница и не боится уподоблять мелкое крупному, а будничное героическому» [Мелихов 2015]. В последние годы один за другим выходят не только ее отдельные рассказы, но и целые сборники (Напр., «Тридцать четвертый сюжет», «Один мужчина, одна женщина», «В поисках прошлогоднего снега»).

Сюжет этого рассказа достаточно прост: герой живет на Васильевском острове в коммунальной квартире. Благодаря рассказам соседа-художника в сознании героя (скромного работника архива) складывается образ Парижа, куда он, конечно, не может поехать. Неожиданно он получает наследство от умершей бабушки, однако оказывается, что ехать в Париж герою не хочется, Париж – это только мечта. Он предлагает деньги другу, который всю жизнь посвятил изучению Древнего Рима, чтобы тот поехал в этот город, но оказывается, что и друг не соглашается туда ехать: он изучает Древний Рим и современный его не интересуется. В результате деньги оказываются похищенными веселым бомжом, с которым герой встречается на рынке и который напоминает ему героя из пушкинской сказки. Оказывается, что герой мог бы поехать только в город своего детства – Райск. Но и этот город остается в его сознании только мечтой – воспоминанием, которого ныне уже нет. Текст в смысловом отношении многослоен: повествование о буднях героя, диалоги с соседями и другом, розыгрыш «балды» – все это складывается в образ главного героя – человека, которому присуща и бездеятельная мечтательность, и одновременно бескорыстие и доброжелательность к окружающему миру, способность сохранить те человеческие качества, которые традиционно были присущи героям русской литературы.

Написанный в 2007 году, рассказ посвящен болезненной социальной проблеме: осмыслению места интеллигенции в новой стране, тем ее качествам, которые всегда были характерны для людей этой социальной группы, но оказались невостребованными в новое время: *«Симон жил эмигрантом в своей отчизне, повернувшись на переломе эпох к Симону задом, а к людоедам передом... Нет, поначалу Симон тоже поволновался, повибрировал душой с обществом, поборолся за права и свободы — оказалось, что боролся за права людоедов, — и отошел в сторону. Открыл книгу и стал читать. «Дай руку, читатель!» — говорил Симону Набоков, и Симон протягивал ему свою белую нежную руку и уходил за ним прочь — туда, где весна, где Фи-*

альта, где облако, озеро, башня...». Для искушенного читателя становится понятным, что интертекстуальное включение – упоминание рассказов В. Набокова («Весна в Фиальте» и «Озеро, облако, башня») – подтверждает социальную принадлежность героя и собственно автора. Читатель, помимо персонажа, легко может заметить и вторую фигуру: рассказчика, который проявляет себя не только в оценочности информации («отчизне, повернувшейся к Симону задом»*), но и в синтаксически озвученном сообщении (*«Нет, поначалу Симон тоже поволновался... и отошел в сторону»*). «Такой рассказчик выполняет роль комментатора, мемуариста жизни главного героя, и это позволяет расширить представления о герое по сравнению с его самораскрытием и самооценкой (эта сторона в виде прямой речи персонажа присутствует в рассказе). Если нарратология изучает произведение как систему субъектов речи, то рассматриваемый рассказ можно отнести к особому типу наррации с повествованием о герое в третьем лице, введением его прямой речи в составе диалогов с другими персонажами, присутствующими в тексте, и речи имплицитного автора, которая не имеет специальных показателей перехода от третьеличного повествования к перволичному («фигурный наблюдатель»), и осуществляет этот переход посредством включения разговорных конструкций» [Васева 2017: 61], что формирует модель, обладающую свойствами предсказуемости и регулярности (см. о подобных явлениях: [Радбиль 2016]).*

В рассказе С. Мосовой «Василеостровские мечтатели» нами были выделены языковые средства, которые выстраивают смысловую парадигму текста. Предполагалось, что языковые средства условно разделятся на две группы: активные и пассивные. Активные будут направлять читательское сознание, оказывать влияние на восприятие и понимание художественного текста, пассивные – будут оказывать слабое воздействие на читателя, или не будут учитываться совсем. В ходе анализа были установлены компоненты текста и реализующие их языковые средства, наиболее значимые в форми-

ровании художественных смыслов. К значимым элементам рассказа были отнесены:

1. Сильные позиции текста: заголовок, начало (первый абзац), конец (последний абзац рассказа), ключевые слова.
2. Средства формирования образов главных героев – языковые средства, эксплицирующие содержательно-фактуальную, содержательно-концептуальную и содержательно-подтекстную информацию о персонажах.
3. Средства экспликации отношения повествователя / рассказчика к героям.
4. Тип повествования, наличие пассажей (их разновидности).
5. Средства связности текста в рамках одного пассажа и на стыке пассажей (лейтмотивы, повторы различных типов, лексические и грамматические доминанты).
6. Средства реализации приемов стилистического контраста, обращения к прецедентным текстам.
7. Языковые средства, маркированные разговорностью (в том числе дискурсивные слова).
8. Средства создания текстовых коннотаций ироничности, насмешки, комичности.
9. Диалогизированные формы речи.

Речевая организация текста, все ее особенности и языковые приемы «работают» на выражение смысла. Ожидается, что читатель обратит свое внимание на фактуальную информацию рассказа (Санкт-Петербург, Васильевский остров, работа в архиве и т.д.), подтекстовую (романтизированность, наивность главного героя, его неспособность жить в реальном мире и др.) и концептуальную (проблема выбора: *иметь обо всем чужие цитаты и представления или самостоятельно жить, проблема сосуществования мечты и*

действительности). Кроме того, особого внимания требует эмоциональный элемент, эмотивный план в тексте. Важно проследить, какие языковые средства и речевые особенности производят «большой эффект», оказывают наиболее сильное воздействие.

Образ автора-повествователя занимает важное место в смысловой организации рассказа. Когда повествование ведется от первого лица (рассказчика), художественный мир представляется читателю глазами воспринимающего субъекта, соответственно, исчезает иллюзия объективности и всеведения автора, что, с одной стороны, сближает читателя с персонажами и событиями, о которых повествует рассказчик. Такой повествователь может не быть главным героем, находится на периферии художественного мира и происходящих в нем событий, его роль — роль наблюдателя, свидетеля, комментатора жизни главного героя. Однако главного героя читатель узнает только в тех пределах, в каких его знает рассказчик (например, рассказчица о Симоне в рассказе С. Мосовой «Василеостровские мечтатели»), что, с другой стороны, создает дистанцированность рассказчика от главного героя и позволяет автору добиться большей степени объективности. В речи такого героя заметны переключки, созвучия, совпадения с монологами других героев. Автор, выбирая такой тип повествования, учитывает роль «чужого слова»: сказовая манера речи рождает иллюзию произносимой, социально определенной речи (в нашем случае бытовой, повседневной). Выбор такой манеры речи обуславливает два ряда элементов: 1) введение рассказчика как такового, с особенностями организации его речи (интонация устной речи и разнообразные средства, указывающие на специфический характер повествования: обращения к слушателю, реальному или воображаемому, экспрессивные средства, придающие речи личную окраску, своеобразные способы объединения отдельных отрезков высказывания, создающие впечатление непосредственного возникновения и развертывания речи и др.); 2) тип рассказчика (прежде всего, это лексические средства). Эти элементы обычно

переплетены в повествовании, а выбор и предпочтение некоторых конструкций мотивированы авторским замыслом, определенным образом характеризуют и рассказчика, и саму идею художественного произведения.

2.1. Методика эксперимента

На основании рассмотренных особенностей языкового выражения смысла рассказа были составлены вопросы анкеты, которая была предложена двум группам – аудитории иностранцев, изучающих русский язык, и русскоговорящим читателям. Для чистоты эксперимента предполагалось, что в иностранную группу будут включены представители различных культур: западной (англичане, немцы, итальянцы, чехи, болгары) и восточной (китайцы, японцы, корейцы), а в русскую группу испытуемых – люди, не имеющие филологического образования, чтобы избежать профессионального анализа теста, а сосредоточить внимание непосредственно на его восприятии. В иностранную группу войдут люди, хорошо владеющие русским языком (III сертификационный уровень), способные прочитывать текст не только на содержательно-фактуальном уровне.

Для эксперимента был создан опросник-методика, в который вошли:

- вопросы для выявления ассоциативного ряда, рождающегося в процессе прочтения текста, его значимых, ключевых моментов;
- вопросы на понимание фактического материала (место жительства героя, внешность, место работы, интересы и т.д.);
- вопросы, направленные на выделение слов, грамматических форм, синтаксических конструкций, которые выполняют смыслообразующую роль (например, прагматическое использование словосочетания «и прочего безобразия» вместо «и других органов» в предложении «Человек, как известно,

состоит из прозаических вещей — костей, там, жил, кишок и прочего безобразия...»;

– вопросы на выявление актуализированных сем (мечтательность – мечты, действительность – реальность), мотива/мотивов (литература/прецедентные тексты/книжность/мир книг; Райск – место = мечта), ситуативных и ассоциативных проблем, поставленных в тексте (философская проблема столкновения мечты и реальности, мечтатели и обыватели, духовность и меркантильность, поиск идеала, мир книг, который «интереснее, чем сама жизнь» и др.).

Каждой группе опрашиваемых (20 человек) предлагалось ответить на вопросы до и после прочтения фрагмента.

1. До прочтения текста. Прочитайте заголовок рассказа. Запишите любые 5-10 ассоциаций на словосочетание «Василеостровские мечтатели», которые у вас возникли.

Первый вопрос направлен на выявление ассоциативного ряда к словосочетанию «*василеостровские мечтатели*», возникающего в сознании читателя до прочтения текста. Как показали результаты, словосочетание «*василеостровские мечтатели*» дают 2 группы ассоциатов – «географические» и «романтические». Элементы, появившиеся в ассоциатах, указывают на направление мышления читателя, его ожидания, и, как показал эксперимент, эти ожидания устойчиво мотивированы двумя компонентами: географическим – Санкт-Петербург, Васильевский остров и романтическим – мечта, надежда, идеал. Ассоциативный ряд может содержать как элементы обеих «сфер», так и склоняться в пользу одной из них, той, которая кажется доминирующей. «Ассоциативные реакции всегда субъективны: они зависят не только от создателя текста, но и от читателя, от его образованности, интеллектуального и духовного уровня, склада ума и характера, направленности его философских, религиозных, политических и других интересов» [Лесскис 1982: 432].

2. Какое настроение задается автором в первом абзаце?

Следующий вопрос показывает, какой элемент повествования (лирический, иронический, торжественный, нейтральный и т.д.) выходит на первый план при первичном прочтении. В той или иной степени, можно говорить о том, что элементы того или иного пафоса присутствуют в первом абзаце, однако интерес представляет именно то, что становится более значимым в сознании читающего.

3. Понравился ли Вам текст? Захотелось ли Вам прочитать рассказ «Василеостровские мечтатели» до конца?

Как известно, процесс восприятия напрямую зависит от того, нравится ли нам то, что мы «воспринимаем» (в данном случае – читаем) или нет. И это касается не только чтения. Таким образом, важным сопутствующим восприятию и пониманию фактором является читательский отклик, интерес или его отсутствие к дальнейшему чтению.

4. Как Вы считаете, подходит или не подходит герою французское имя Симон больше, чем русское Семен? Почему?

«Два» имени главного героя образуют заявленную уже в начале рассказа оппозицию – мечта/ действительность. Как известно, имя, в той или иной степени, определяет характер человека, его судьбу; в литературном же плане имя зачастую становится первым элементом раскрытия личности главного героя, его качеств, свойств, убеждений. Так, если обратиться к значению имени, Семен – это русская форма древнеиудейского имени Симеон (Шимон), имеющего значение «слушающий», «услышанный Богом». Симон является одним из вариантов этого имени. Семен привычен русскому уху, вызывает ряд ассоциаций, связанных с типичным русским бытом, Симон же имя иностранное, загадочное, не похожее на «наше». Соответственно, рождается оппозиция – привычное/ непривычное, известное/неизвестное, наше/ не наше и т.д. Это задает значимый в тексте контраст двух реальностей: повседневной действительности и мира воображения, грез.

5. Что Вы думаете о главном герое рассказа? Какой он, Симон? Какими качествами он обладает? Опишите героя 5-10 прилагательными.

В тексте нет прямых характеристик Симона, его образ дан легкими портретными штрихами, цитатами из книг, которые он любит больше жизни, характеристиками других персонажей, образно, зачастую с иронией. Ответ, на вопрос о том, какой он, главный герой, позволит увидеть, как метафоричный образ приобретает в сознании читателя реальные черты.

6. Укажите, какие из представленных ниже слов и словосочетаний являются более/менее важными для понимания характеров героев и смысла текста. Оцените каждое слово по шкале от 0 до 5, где 0 – совсем не важно, 5 – очень важно. Поставьте значок ✓ в выбранном поле.

В анкете представлены слова разной степени значимости в выражении смысла текста – *Васильевский остров, три кита, французское, бальзаковская прическа, хорошие мозги, художник, каштаны и др.* Читателю предложено оценить эти слова по степени значимости, определить, какие единицы являются более важными, опорными для понимания смысловой структуры текста.

7. «Был Симон человеком книжным, работал в архиве, общался с книгами и воленс-ноленс с соседями по коммунальной квартире. Но читать было интересней, чем жить. Потому что книга — это квинтэссенция жизни, там все уже есть: «чем меньше, тем легче...», «а вечно любить невозможно» — коротко и изящно. А жизнь бледна и невыразительна. Или же, наоборот: слишком выразительна и выражается так сильно, что с души воротит» [Мосова 2007].

Что в этом эпизоде самое значимое, яркое? Выделите подробность текста/особенность текста/фраза/ деталь запомнилась Вам больше всего.

В приведенном кусочке текста автор использует множество средств языковой выразительности. Особое место среди них занимают художественно-изобразительные средства: эпитеты, метафоры, олицетворения, гиперболы и т. д., основанные на использовании специальных приемов и способов сочетания звуков, слов, словосочетаний, предложений. Однако выразительность текста создается не только с помощью использования специальных художественно-изобразительных средств. Значительные выразительные ресурсы заключены в лексике и фразеологии языка, а также в его грамматическом строе. Так, для текстов С.В. Мосовой характерно широкое использование элементов разговорной речи, а также свойственного ей синтаксиса. Особая структура построения предложений в сочетании с авторской иронией рождает особенную интонацию текста, оригинальное звучание. Интересен выбор читательского восприятия, что из имеющихся языковых средств оказывает наибольшее воздействие, является самым ярким и запоминающимся, самым «действенным».

8. Какие ассоциации вызывают у вас имена и цитаты, которыми пользуется автор в данном тексте (2-3 ассоциации)? Напишите также, если в отдельных случаях их нет.

Данный вопрос предполагает работу с прецедентными текстами, которые встречаются в рассказе: *Оноре де, «чем меньше, тем легче», «а вечно любить невозможно», мечтательная Гретхен, Булгаков, Достоевский, Набоков*. Под прецедентным текстом понимается законченный и самодостаточный продукт речемыслительной деятельности, сложный знак, сумма значений компонентов которого не равна его смыслу. В большинстве своем употребление общеизвестных имен и цитат связано с выражением авторских установок, и неумение вскрывать эти смыслы делает невозможным адекватное восприятие и интерпретацию текста в целом, его образов и символики. Подобный вопрос проверяет культурную эрудицию читателей, степень погруженности в языковую культуру и выявляет, как глубоко читательское

восприятие – только ли на уровне общезыкового значения фразы или фамилии, или же включает элементы интерференции уже известных литературных смыслов.

9. Мечтатель – тот, кто любит мечтать, склонен предаваться мечтам. Тот, кто уходит из реальной действительности в мир фантазий (по Т.Ф. Ефремовой). Выпишите слова из текста, которые относятся к миру мечты и реальной действительности.

В тексте с самого начала задана главная смысловая оппозиция – мир мечты, идеальный, немного наивный, с книгами и Парижем и реальный мир, жестокий, грубый, неказистый, с коммунальной квартирой и неприглядными соседями. Главный герой существует как бы в двух мирах, остро ощущая их контрастность, противоположность друг другу. Автор, в свою очередь, использует различные языковые средства для характеристики двух миров: средства художественной выразительности (эпитеты, метафоры, сравнения и особенно иронию), прецедентные тексты, синтаксические конструкции – с парцелляцией, эллипсисом, диалогами, переходящими в монологи главного героя и др. Каждая из использованных в тексте единиц неодинаково влияет на сознание читателя, интересным представляется «деление» единиц и степень их важности для восприятия и понимания.

10. Закончите высказывания:

Автор рассказывает эту историю, как будто она...

Автор относится к своим героям...

Как известно, автор объединяет собой текст в единое смысловое и структурное целое. Автор (будь то третье лицо, рассказчик-повествователь или полноправный герой рассказа / романа) по-разному обнаруживает себя в художественном тексте. Своего рода авторская модальность проявляется, с одной стороны, на уровне употребления модальных слов, частиц, междометий (*ну, конечно, именно, действительно и т.д.*), в выборе форм наклонения глаголов, словами, выражающими утверждение, возможность, пожелание,

приказания – с другой. Модальность текста – это выражение в тексте отношения автора к сообщаемому, его концепции, точки зрения, позиции, его ценностные ориентации, модальность – это элемент «универсального грамматического набора» [Плунгян 2011: 94–95]. Так, в русском языке показатели возможности и необходимости морфологически ничем не выделяются, однако они имеют специальные синтаксические рефлексy. В частности, В.А. Плунгян отмечает, что «показатели возможности и необходимости имплицитуют, в некоторых употреблениях, эгоцентрический модальный субъект, отличный от подлежащего – появление говорящего как субъекта модального показателя свидетельствует о грамматикализации показателя» [Там же: 435].

Выбор той или иной формы глагола определяет модальность предложения. Так, в Академической Грамматике 1960 [Грамматика 1960(II): 353–367] повествовательные, вопросительные и побудительные предложения рассматриваются как «классы предложений по цели высказывания». Однако в Академической Грамматике 1980 [Грамматика 1980(I): 215], – замечает Е.В. Падучева, – «возможность включения иллокутивных значений в число модальных в принципе не отвергается. (Эти значения включены в число модальных, например, в [Бондарко и др. 1990].) В самом деле, если причислить к сфере модальности объективную и субъективную модальность, то и иллокутивную нужно включить туда же: императив, как и индикатив, – это наклонение, а значение наклонения – это модальное значение»³.

В рассказе «Василеостровские мечтатели» образ автора неоднозначен. Мы можем судить о нем по третьеличной форме повествования, активном использовании разговорно-речевых оборотов («это и дураку видно», «кстати сказать», «но ничего» и др.), за счет которых создается ощущение присутствия автора как одного из героев рассказа, во всяком случае –

³ Падучева Е.В. Модальность// Русская корпусная грамматика, 2016. URL: <http://rusgram.ru/>

наблюдателя, иллюзия диалога автора с читателем, автора с главным героем и, наконец, героя с самим собой. Иными словами, в содержании высказывания можно различить модальный показатель и пропозицию – что примерно соответствует «модусу» и «диктуму» в терминологии Шарля Балли (см.: [Балли 1955]). Данный вопрос анкеты направлен на выявление «модальности текста» – авторского присутствия в тексте, отношения автора к своим героям. Так как С.В. Мосова избегает прямых номинаций, читатель формирует смысловое понимание за счет более сложных языковых средств.

11. Почему автор выбрала именно такое название? Как бы вы назвали рассказ?

Обычно в названии произведения отражен смысл, основная проблема, поставленные в тексте. Ставя вопрос о подходящем названии, мы предполагаем, что читатель проанализирует прочитанный отрывок еще раз, уже после прочтения текста, и сможет заключить, отражена ли в заголовке суть повествования. Кроме того, читатель может предложить свои варианты названия текста, тем самым отразив работу своего сознания по поводу прочитанного.

2.2. Анализ результатов проведенного эксперимента

Интерпретация является ключевым шагом к пониманию, именно в процессе осмысления текста можно проследить механизмы обработки языковых сигналов, пошаговую работу сознания читателя. Ю.М. Лотман считал, что в любой интерпретационной ситуации имеется:

- 1) проблема истолкования;
- 2) объект истолкования;
- 3) субъект истолкования;
- 4) адресат интерпретации [Лотман 1992: 204].

Текст, в первую очередь, – явление коммуникативное. Автор создает текст, ориентируясь на читателя (слушателя). Модель потенциального читателя – «это тот комплекс благоприятных условий (определяемых в каждом конкретном случае самим текстом), которые должны быть выполнены, чтобы данный текст полностью актуализовал свое потенциальное содержание» [Эко 2005: 15]. Каждый текст, а, соответственно, автор, предполагает свою модель читателя, который будет способен максимально «продуктивно» осмыслить текст. Участники нашего эксперимента восприняли особый стиль повествования и отметили в своих анкетах присутствие диалогичности в рассказе, направленность на общение.

Итак, в восприятии русских читателей «Василеостровские мечтатели» устойчивы следующие ассоциаты: «студенты», «молодые люди», «юные мечтатели», «поэты», «влюбленные». Романтическая составляющая так или иначе представлена в ответе каждого испытуемого, в то время как топографический Петербург – только у каждого второго и является скорее механически возникающими представлениями-связками (например, Василеостровские – Васильевский остров, стрелка и т.д.). Здесь также интересно, что слово «василеостровский» связано и у русских «нежителей» города с Петербургом. Так, получается, что для русских «василеостровский» является важным культурным топографическим элементом и соответственно значимым речевым маркером. Можно выделить также индивидуальные ассоциации (*муж-одиночка-художник и его сын, которые тяжело справляются без матери; туристы, которые приезжают на Васильевский остров в поисках своего счастья*) и окказиональные (*Дон Кихот, ангелы, облака, старый человек*).

Такие результаты говорят о том, что эмоционально значимый компонент (как, например, романтический) вызывает в сознании более сильные широкие реакции, чем компоненты фактологического характера. Отсюда не только образы, связанные с категорией чувств, романтических, мечтательных представлений (*влюбленные парочки, одинокие интеллигенты*), но и

зрительные представления, связанные с Петербургом (*Питерский «Арбат» – восьмая линия с деревьями и лавками на ней*). Совокупность этих ассоциатов становится первоначальным звеном в цепочке последовательных «расшифровок» текста.

В результатах иностранной группы мы обнаруживаем реакции, близкие русской группе: можно выделить такие устойчивые ассоциаты как «студенты», «романтики», «мечта». Ассоциатов, связанных с Петербургом, больше, чем у русских, но они также индивидуальные, личные, нельзя выделить повторяющуюся или устойчивую реакцию. Романтический план представлен широко, из индивидуальных ассоциатов выделяются «убежать от неудач», «думать о прошлом или о будущем», «слышится, как будто наши водители автобусов на острове». Стоит отметить единичную реакцию «Белые ночи» Достоевского, важный потенциальный речевой маркер, который не нашел реализации ни у русских, ни у иностранцев.

Вероятно, иностранная группа оказалась более чувствительна к Санкт-Петербургу в связи с тем, что для них это чужой город, новый, незнакомый, во многом романтизированный, благодаря художественной литературе, поэтому восприятие более свежо и остро. В целом можно сказать, что вынесенное в заглавие словосочетание «василеостровские мечтатели» вызывает адекватные ассоциации в качестве необходимой настройки на восприятие текста, обе группы восприняли требующуюся информацию, настроились на нужную автору «волну».

Результаты определения тональности первого абзаца русскими и иностранцами практически одинаковы. И в первой, и во второй группе читатели почувствовали присутствие двух составляющих – лирической и иронической. Это свидетельствует в первую очередь о том, что аудитория верно восприняла предложенные ей текстовые знаки. В обеих группах осознается функционирование языковых средств, формирующих эту тональность: художественный стиль речи + элементы устной разговорной речи. Разговор-

ные элементы устного общения (напр.: «*это и дураку видно*»), соединяясь со словами, принадлежащими высокой, художественной речи (напр.: «*стынет*»), создают яркий контраст: с одной стороны, ироничный тон, граничащий с сарказмом, а с другой – лиричный, местами патетичный. Таким образом, средства, формирующие эту тональность, являются «надежным» маркером, управляют восприятием и формируют понимание смысла в верном ключе.

Положительную оценку текста дали большинство испытуемых – 17 и 18 человек из 20 в группе русских и иностранцев соответственно. Факт заинтересованности рассказом, симпатия к событиям и героям обеспечивает максимально полное восприятие текста и позволяет надеяться, что читателями будет приложено определенное количество усилий в попытках к извлечению наиболее полной текстовой информации.

Итак, подавляющее большинство русских читателей считают, что имя «Симон» подходит главному герою больше, чем «Семен» – 18 человек из 20. Аргументация такого мнения строится в первую очередь на «*простонародности*» русского имени и «*романтических оттенках*» французского аналога. Также читатели замечают, что таким образом автор поддерживает два оппозиционных мира (мечты и действительности) и, соответственно, иностранное имя Симон подчеркивает его «*неуместность, невписываемость*» в реальную жизнь. Однако было высказано и мнение о том, что автор «с большой долей иронии выбрал это имя», главным образом, чтобы подчеркнуть смехотворность погони за заграничными идеалами. И действительно, мы можем обнаружить в тексте подтрунивание над стремлением главного героя ко всему возвышенно-романтическому, идеальному («*он долго ждал, что кто-то придет и погубит его жизнь*», «*...но читать было интересней, чем жить. Потому что книга – это квинтэссенция жизни...*»). Кроме того, две читательские реакции говорят о том, что Семен, напротив, подошло бы больше. Здесь можно говорить о влиянии личного опыта и фоновых знаний

– приводится пример собственного представления о французах (*«Французы представляются либо элегантно-утонченными, либо солидно-упитанными»*), а также аналогия с героем романа Стругацких «Град обреченный» Изей Кацманом. Так или иначе, большинство аудитории уловило языковые сигналы и выстроило правильную оппозицию «простой, обычный Семен» и «необычный, романтизированный Симон».

Иностранная группа оказалась более единодушной: «Симон» подходит герою больше, чем «Семен». Для подкрепления своего мнения, иностранцы привлекают конкретную информацию, представленную в рассказе (*«Симон мечтатель, любит книги и представляет себя в Париже»*), приводят цитаты из текста («он не как другие люди, у него хорошие мозги»). Многие читатели подчеркивают, что он сильно европеизирован, живет мыслями о романтическом Париже, и именно это добавляет выбору французского имени большую мотивацию. Один из читателей высказывает мысль о том, что нельзя однозначно оценить авторский выбор имени, с одной стороны, оно подходит: *«Он все мечтает о других странах, в том числе о Париже...»*, но с другой стороны, он все же русский, «живет на Васильевском острове, мечтает, как русский – *«В Москву, в Москву!» Чехова*».

В своих оценках русские и иностранные читатели сошлись во мнении, что французское имя подходит главному герою больше. В размышлениях русские в большей степени используют собственные умозаключения – какой, по их мнению, Симон, иностранцы же больше доверяют словам автора – что автор говорит о своем герое. Таким образом, семантика антропонима оказывается адекватно воспринятой, ее интерпретация активно включается в понимание образа героя, основной смысловой оппозиции (действительность и проза жизни/ идеальный мир и мечты).

В графе «общее» представлены повторяющиеся реакции, устойчивые ассоциаты, обнаруженные у большинства читателей, «частное» – единичные реакции, окказиональные. Стоит отметить, что данные характеристики героя

являются личными умозаключениями, в силу отсутствия прямых авторских номинаций. В поверхностной структуре текста присутствуют «стимулы» для интерпретаций о характере героя, в первую очередь, актуализируются маркеры, содержащие эмоциональный компонент – средства художественной выразительности (наиболее яркий – ирония), использование разговорных единиц и конструкций (синтаксис).

Авторские намеки нашли воплощение в следующих общих замечаниях: Симон начитанный, замкнутый, мечтательный, наивный, боязливый, пассивный, предпочитает жить в мире книг, чем в реальности. В «ядре» личностных характеристик находится именно то, что автор выводит на передний план – образованность, начитанность, нелюдность (*«общался с книгами и воленс-ноленс с соседями по коммунальной квартире»*), романтизированность, мечтательность (*«С тех пор Париж представлялся именно так: дождь, одиночество, и Симон стоит на каком-нибудь самом монмартровском месте и ест жареные каштаны. Хорошо!..»*), пассивность, отсутствие желания активной деятельности (*«читать было интересней, чем жить»*, *«мир существовал в цитатах и представлениях»*).

Интересно, что портретные детали, которые практически отсутствуют у автора, не нашли реакции в читательском восприятии. Скорее всего, это связано с тем, что в портретных характеристиках отсутствуют стимулы к рождению чувственных образов, ярких эмоций. К портрету можно отнести только однократную реакцию *«полненький, болезненный»*. Кроме того, среди индивидуальных реакций можно выделить *«некоторая одновременная неуместность и все же местность (Симона), апатичность, старость, безжизненность»* – как одну из крайних граней интерпретации непохожести главного героя на соседей по коммунальной квартире и его бездеятельность, а также *«(Симон) личность внушаемая и поэтически романтическая, честная, не очень богатая – в духовном плане (оценка субъективная) и матери-*

альном», где находят отражение поверхностная, идеализированная оценка героем, например, европейских городов.

Иностранная группа, как и русская, показала высокую степень понимания текста. В ответах представлены умозаключения об образе героя, результат рефлексии и интерпретации не только авторских прямых оценок и характеристик, но и собственного понимания поступков героя, деталей его отношений с другими людьми. Так, общими характеристиками стали – начитанный, меланхоличный, нелюдимый, наивный, предпочитает жизнь других, что практически полностью совпадает с реакциями русской аудитории. Значит, иностранцы правильно уловили имеющиеся в тексте сигналы и адекватно их интерпретировали.

Для русской группы читателей наиболее значимыми оказались «коммунальная квартира», «одиночество», «Райск» (по 16 реакций на каждый элемент), «воспоминание», «цитаты и представления» (по 15 реакций), «книги», «французское», «художник», «дождь» (по 14 реакций). По результатам опроса видно, что ключевые компоненты, формирующие смысл рассказа, отражены в ответах русской аудитории. Отмечены значимые пространственные характеристики и связанные с ними компоненты – коммуналка, Васильевский остров, одиночество/ книги, Париж, французское, цитаты и представления. Из реакций, которые были сочтены неважными, можно выделить «каштаны». Все-таки эта деталь имеет смысловую нагруженность – каштаны для главного героя представляют собой ощущение Парижа, а значит, ощущение чего-то необычного, романтического, находящегося за пределами повседневной действительности.

Иностранная группа выделила как наиболее значимые «книги», «одиночество» (по 16 реакций), «коммунальная квартира» (15 реакций), «Париж», «французское», «художник» (по 14 реакции). Ответы практически идентичны реакциям русских читателей, что говорит о том, что иностранцы также хорошо поняли, какие именно единицы в поверхностной структуре

текста выполняют функцию опорных в выражении смысла, а также уловили их семантику, которая включена в главные компоненты художественной семантики. В ответах иностранцев, в отличие от русских, неактуализированным оказался «Райск» – город мечтаний Симона, своеобразная оппозиция Петербургу (не восприняли внутреннюю форму топонима, производного от *Рай*). Возможно, это связано с тем, что эта оппозиция неярко выражена в предложенном отрывке и раскрывает себя лишь в продолжении рассказа. Опираясь на имеющиеся в тексте маркеры, иностранная аудитория в итоге верно определила значимые элементы анализируемого кусочка.

Из наиболее значимого в предложенном абзаце русская аудитория выделила одну из главных характеристик главного героя – предпочтение мира книг миру реальной жизни. Во-первых, привлекает внимание контраст, созданный сравнением и яркой метафорой. Во-вторых, именно в этих словах заключен основной конфликт главного героя. Важно отметить, что русские (4 человека) выделили разговорное «воленс-ноленс» как важное, влияющее на смысл слово. Деталь разговорной речи выделяется на фоне художественного стиля речи, добавляет предложению эмоционально-оценочный компонент. Кроме того, из использованных в отрывке эмоциональных средств двое выделили использование однокоренных слов, одно из которых употреблено в переносном, разговорном варианте – «жизнь выразительна», «жизнь выражается», и один из читателей иронию – «коротко и изящно».

Иностранная группа (подавляющее большинство) также отметила два смыслообразующих компонента: «читать было интересней, чем жить», «книга – это квинтэссенция жизни». Иностранцы не отметили разговорной лексики («воленс-ноленс») вероятно потому, что не поняли ее значения. Из единичных реакций можно отметить те, которые выходят за пределы текста. «Смерть мужа Веры Петровны», «эпизод с каштанами» – важные моменты в формировании образов главных героев. Тот факт, что иностранная аудито-

рия отметила их, говорит о том, что они смогли уловить необходимые средства и детали во всем тексте, участвующие в создании образов персонажей.

Таким образом, главные смысловые моменты были выделены обеими группами. Иностранцы, в отличие от русских, не смогли уловить разговорные единицы и использованные средства образной выразительности, но отметили значимые эпизоды, выходящие за рамки предложенного абзаца, что говорит о широте их смыслового восприятия.

Анализ реакций на прецедентные тексты показывает, что читатели поверхностно восприняли присутствие известных фамилий и цитат в тексте. Состав ассоциатов показывает, с одной стороны, отсутствие в отдельных случаях фоновых знаний, с другой стороны, выраженные реакции не взаимодействуют с содержанием текста, не отражают ориентацию на нужные в данном контексте ассоциации. Цитаты из известных стихотворений были идентифицированы немногими читателями. Интересным представляется тот факт, что, не зная автора известных строк или имени литературного персонажа, читатели сделали попытку интерпретировать их, извлечь из них какой-то смысл: «чем меньше, тем легче» – *«тише едешь – дальше будешь» (1); инфантилизм по отношению к происходящему в твоей жизни, отказ от ответственности (1), позиция непротивления, тенденция «плыть по течению» и др.; мечтательная Гретхен – «бабушка с живыми картинами своего прошлого, с седыми волосами, убранными наверх (1), старинные сказки (1) и др.* Интересно, что ни один из респондентов не вспомнил (не знает) Фауста и его возлюбленную Маргариту (Гретхен). Это может быть объяснено недостаточным изучением зарубежной литературы среди нефилологов. Однако большинство русской аудитории показало определенную эрудицию в области литературы: Оноре де – Бальзак (7 реакций), французский писатель (2); «а вечно любить невозможно» – цитата из Лермонтова (2); Булгаков, Достоевский, Набоков – классики русской литературы (4).

Среди реакций иностранцев на прецедентные цитаты аналогично русской группе наблюдается собственная интерпретация, попытки осмысления, автор крылатой фразы в большинстве случаев не узнается. Фамилии известных авторов рождают ассоциации, связанные с произведениями данных писателей, а также мысли, рожденные этими произведениями, например – Достоевский: «Преступление и наказание», «Бог», «наказание».

Русская и иностранная группа показали, что прецедентные тексты – слабые речевые маркеры. Прецеденты не активизируют процессы восприятия в создании художественного образа или в рождении подтекста, не участвуют в осмыслении содержания текста.

Из наиболее частотных реакций в выделении смысловой оппозиции «мечта – действительность» следует отметить смысловое целое «Райск» – «...трамвай — дзинкал, тринкал — и увозил его в Райск, где сны заботливо, как власти города Брюгге, расселяли жителей по домам, до краев наполняли песочницы, раскачивали качели» (15 реакций), «Васильевский остров стоит на трех китах» (15 реакций), а также «вечное лето» (14), «каштаны» (13), «мир существовал в картинках» (3). В случае с Васильевским островом значимым видится «стоит на трех китах», так как это элемент сказочности, иррационального, а, следовательно, далекому реальной действительности. Сам по себе Васильевский остров, скорее, будет входить в группу реальности (и такая реакция есть, хотя и в единственном экземпляре). Вместо отдельных слов читатели обратились к словосочетаниям, образам. Из единичных ответов мы видим, что читатели также отнесли лексику высокого художественного стиля к теме «мечты». «Погубит», «неутоленное», «дореволюционные амурсы», кроме того прецеденты «чем меньше, тем легче», «а вечно любить невозможно» – явные элементы книжного, идеального. Полученные ответы, которые включают как лексические маркеры, так и стилистические, несут в себе романтическое настроение, свойственное миру мечты.

Главную оппозицию, по мнению русской аудитории, создают *«соседи по коммунальной квартире»* (16 реакций). Кроме того, мир реальной действительности олицетворяют собой *«одиночество»* (13), *«коммунальная квартира»* (13), *«перемороженная картошка»* (13), *«Был Симон человеком книжным, работал в архиве»* (11); *«Человек, как известно, состоит из прозаических вещей — костей, там, жил, кишок и прочего безобразия»* (11).

Иностранная группа показала больше индивидуальных реакций, чем русская. Из повторяющихся можно отметить *«Цитаты и представления»* (7), *«Париж»* (6), *«Дождь»* (5), *«Читать интересней, чем жить»* (5). Менее частотными, но значимыми оказались элементы *«роман»* (4), *«жареные каштаны»* (4), *«прическа мечтательной Гретхен»* (4), *«витали дореволюционные амурсы»* (4), *«долго ждал, что кто-то придет и погубит его жизнь»* (4). На второй план вышли романские образы и «романские» маркеры — стилистически окрашенные слова: «витали», «погубит», метафоры: «дореволюционные амурсы», «прическа мечтательной Гретхен».

Здесь, как и в предыдущем вопросе, не реализовал себя «Райский» компонент. Это может быть связано с недостаточной смысловой нагруженностью этого элемента в представленном отрывке. Кроме того, важным могла оказаться некомпетентность иностранной аудитории в раскрытии смыслов так называемых «говорящих имен/ фамилий/ названий, в неумении прочитывать не явно акцентированную имплицитную информацию. В создании оппозиции — мира реальной действительности — наиболее важными были обозначены *«человек книжный»* (4 реакции), *«одиночество»* (4), *«прозаические вещи»* (4), *«мокрый и плоский»* (4), *«коммунальная квартира»* (4), *«соседи»* (4), *«каштаны»* (4), *«жизнь бледна и невыразительна»* (4), *«жила и кости»* (4).

Таким образом, и у русских, и у иностранцев можно отметить образное восприятие смысловых компонентов художественной действительности

с опорой прежде всего на эмоционально и стилистически окрашенную лексику.

Практически все ответы о манере повествования и авторского участия в нарративе указывают на непосредственное присутствие автора в тексте. Как мы уже отмечали, «присутствие автора в тексте заметно для читателя, автор близок своим героям, хорошо знает то, о чем говорит – *«была свидетельницей происходящего», «общалась с людьми, подобными Симону»*. Находит отражение тональность текста – история *«веселая», «сильно раздражает», «должна кончиться не лучшим образом»*. Здесь, с одной стороны, реализует себя добрая насмешка, юмор, который рождается за счет использования контрастных метафор, зевгмы и других средств выразительности (веселая история), а с другой стороны ирония, граничащая с сарказмом, разоблачающая недостатки героев, их пороки (сильно раздражает, должна кончиться не лучшим образом)» [Васева 2017: 61].

Русские читатели доминирующим чувством в авторском отношении к героям выделили иронию, но добрую, сочувственную и нежную. Иностранцы тоже обратили внимание на теплоту и нежность автора, который относится к героям как к *«близким людям», «друзьям», «ребенку»*. В отличие от русских, иностранные читатели дали ответ-сравнение, попытались привести пример подобного взаимоотношения, затрудняясь в определениях, но почувствовав некую двойственность. «Два, казалось бы, противоположных чувства нашли оригинальное соединение в авторской манере повествования, и читатели отразили в своих ответах присутствие в тональности Мосовой двух составляющих. Ответы читателей на данный вопрос показывают, что интонация текста была воспринята максимально точно, а значит, языковые средства, создающие тон рассказа, являются рабочими, функциональными» [Там же].

Иноязычные читатели сделали вывод о том, что автор *«знает такого человека как Симон», «знает и любит Симона», «знает всех героев расска-*

за». История представлена как реальная, автор доверяет читателю свой личный опыт, выражает в ней свои чувства и переживания: *«сталкивалась с такими проблемами»*, *«жила в коммунальной квартире»*. Все без исключения читатели отразили авторскую близость своим героям, что позволяет заключить: языковые средства, формирующие речь повествователя, реализовали свою функцию и читатели сумели верно интерпретировать авторские «сигналы».

Реакции испытуемых свидетельствуют о восприятии читателями намерения автора, об эффективности такой организации речи, о ее воздействии на восприятие, но сама «технология» такого воздействия не осознается, не интерпретируется как инструмент формирования модальности, обнаружения авторской позиции. Можно заключить, что устно-разговорная стихия речи повествователя позволяет автору рассказать историю как о своих знакомых, с одной стороны, с другой стороны, установить и поддержать диалог с читателем, адресованность речи.

Последний вопрос (*«Почему автор выбрал такое название текста?»*) предполагал завершающий анализ всего отрывка, подведение неких итогов, оправданности смысловых приоритетов. В первой части вопроса читателям предложено еще раз осмыслить, соотнести название рассказа и его содержание.

В ответах в первую очередь отражены смысловые компоненты, заявленные в названии: Санкт-Петербург, Васильевский остров, топографическая привязка к действию, а также компонент «мечтатель», «мечтательный», «далекий от реального мира». Главная оппозиция, заявленная в рассказе, – мир мечты и реальный мир, была отражена в ответах, а также дополнена личными интерпретациями: *«В рассказе идет речь о людях-мечтателях, которые не хотят жить в реальном мире и даже предпочитают его не замечать, практически в нем не нуждаются»*; *«автор ассоциирует с самого начала одиночество главного героя с неприглядным описанием острова»*.

*Главный герой, как и остров, не может покинуть своей обители, не может выйти за рамки своих мечтаний на встречу реальной жизни, предпочитая получать впечатления только из книг». Тема мечтателей раскрывается читателями не только с позиций нежелания жить в реальности, но и как особая форма интеллигентности, в частности, петербургской интеллигенции. Кроме положительных оценок, есть и другие: «Скорее всего акцент делался на **суженности мира реального** (о чем прямо говорит метафора первого абзаца), как противопоставлению якобы широкому миру духовному. Слово **мечтательный** здесь мною читается с некоторой усмешкой».*

Вопрос «Как бы Вы назвали рассказ?» дает читателям возможность поменять расстановку акцентов, еще раз уточнить, где сосредоточены ключевые смысловые моменты. Как можно видеть из результатов, русская аудитория придерживается авторской «концепции» – одни бы ничего менять не стали (полностью согласны с существующим названием), другие сохранили бы сему «мечта» – «мечта о жизни», «мечтатели», а значит, читатели почувствовали важность этого концепта. Один из респондентов предложил название «Райский», образованное от названия родного города главного героя. Как мы уже отмечали, Райск является не только альма-матер Симона, но и олицетворением идеального города-воспоминания, картинки, где «вечное лето», спокойно и хорошо. Здесь же название «Картинки» также отражает способ видения мира Симоном – «в цитатах и представлениях», в разнообразных картинках. Эта подробность также является важной для смысловой структуры рассказа.

Каждый читатель иностранной группы отразил в своем ответе две составляющие: географическое место действия – Васильевский остров, Санкт-Петербург, и главных героев рассказа – мечтателей. Как видно из ответов, иностранцы опирались в первую очередь на имеющиеся лексические единицы названия рассказа: «Василеостровские» и мечтатели», что помогло им объединить рассказ в одно смысловое единство. Логично выстраивается

главная оппозиция – реальная жизнь на Васильевском острове, мир реальной действительности и идеальный мир, с другой стороны, романтизированный мир мечтателей. Некоторые читатели сделали попытки анализа, попытались объяснить введенную автором оппозицию «мечта – реальность»: *«эти герои, у них нет счастливой жизни, но все-таки нужно жить, а чтобы жить в такой ситуации, им **нужно мечтать**»*. Кроме того, иностранцы отметили уникальность героя и связанное с ней одиночество героя: *«по-моему, герой только один из многих чувствует как он»*.

В возможных переименованиях рассказа присутствует много вариантов с компонентом «мечта». Это говорит о том, что иностранцы, как и русские, заключили, что эта сема является наиболее значимой в формировании смысла рассказа, фундаментальной. Также нашли отражения такие опорные элементы, как «литература», «коммунальная квартира», «петербуржцы». Нет ни одного ответа, противоречащего концептуальной идее рассказа. Отсутствие искажений смысла подтверждает правильность восприятия художественного текста русской и иностранной группой, говорит об адекватном прочтении имеющихся в тексте языковых средств. Более полные результаты эксперимента приведены в Приложении 2.

Понимание – это раскрытие именно того смысла, который вложен в произведение автором, а интерпретация – нахождение собственного смысла читателем. Ю.М. Лотман подчеркивает, что интерпретация – это «выбор своего отношения к воспринимаемому тексту и выражение этого отношения» [Лотман 1992: 204]. Таким образом, в результатах интерпретации должны быть учтены все ее «составляющие». Среди важных аспектов эксперимента стоит отметить, что читатели обнаружили, как голос автора проявляется, с одной стороны, в речи рассказчика-повествователя, открывая отношение писателя к созданным им героям и описанным событиям, с другой стороны, в манере письма, которая становится частью идейно-эстетической позиции по отношению ко всему тексту. Мнения об отношении автора к

своему герою разделились. Было воспринято, что несобственно-авторская речь позволяет автору балансировать в своих оценках: сохранять как ироничное отношение к герою, его инфантильности и бездействию, так и доброту, сочувствие к его вымышленному миру, образам, представлениям, мечтам. Читатели отметили, что в рассказ введен достоверный, хорошо изученный рассказчиком мир «изнутри», что, высмеивая персонажей, создавая своими комментариями контраст стереотипным представлениям о героях, автор дает им возможность сделать собственные выводы. В конечном счете, такой тип повествования создает доверительные отношения между писателем и читателем, повествует о жизни близкой и понятной ему, а также позволяет завуалированно, неоднозначно выстроить концепцию своего видения проблемы, не ограничивая читателя в оценках и мнениях.

«Писатель, как справедливо отмечает В.П. Белянин, описывает те фрагменты действительности, с которыми он хорошо знаком, развивает такие соображения, которые ему близки и понятны, использует языковые элементы и метафоры, которые наполнены для него личностным смыслом» [Белянин 2000: 55]. Соответственно, с этой действительностью должен быть знаком и читатель. Почему, например, у современного читателя возникают трудности при чтении «Евгения Онегина»? Читатель не знаком с той действительностью, которая была естественна и близка А.С. Пушкину. Знание «культурного-смыслового кода» дает возможность не просто быть с автором «на одной волне», постигать заданные смыслы, но и формировать собственные, использовать творческий потенциал языка как отправную точку для более масштабного диалога. Иными словами, важным становится фактор осведомленности читателя о себе и о мире. Читатель может интерпретировать не только ментальную модель мира автора, но и привнести что-то свое. Можно предположить, что хорошо организованный текст, с одной стороны, предполагает определенный тип компетенции, имеющей внетекстовое происхождение, но, с другой стороны, сам способствует тому, чтобы создать

собственно текстовыми средствами требуемую компетенцию. Например, в названии рассказа только один иностранный читатель уловил отсылку к повести Ф.М. Достоевского «Белые ночи». Иностранная группа также столкнулась с проблемой интерпретации топонима «Райск». Иностранцы не уловили смысловой нагруженности данной единицы. Осмысление использованных автором собственных имен играет важную роль при чтении текста. Русская аудитория определила важность этого элемента, соответственно, можно заключить, что имеющейся в предложенном отрывке информации было достаточно, чтобы оценить его роль в рассказе.

Обработка полученных ответов позволила сделать выводы относительно восприятия смысла рассказа, в выражении которого были использованы приемы и языковые средства, характерные для сегодняшнего языкового состояния в области литературы – повседневной модели устного общения. Так, ответы показали, что обе группы адекватно прочитали предложенный им художественный текст, интерпретировали его, опираясь на имеющиеся в тексте языковые средства.

Именно текст дает возможность учащимся узнать и понять национальную языковую культуру. Проблема интерпретации культурно значимых единиц имеет профессионально-педагогическую направленность, чем и определяется практическая значимость нашей работы. Исследование скрытых смыслов художественного текста способствует выработке у читателя умений проникать в художественную ткань произведения, давать обоснованное толкование художественного текста. Исследование способов выражения скрытого смысла помогает в практике комментирования текста. «Дискурсивный анализ раскрывает текст с включением в его смысл разнообразных, возникающих в ходе его порождения и восприятия ассоциативных значений, то есть текст становится процессом, в ходе которого не только формируется его событийное содержание, но и воплощается мирознание, мироощущение автора и читателя, которые никогда практически не оказы-

ваются тождественными» [Рогова 2002: 8]. Целью дискурсивного анализа является выявление социального контекста, стоящего за устной и письменной речью, анализ взаимодействия социально-культурных процессов и языка. Таким образом, перед читателем стоит задача – понять функционирование языка как средства отражения мыслительных процессов (автора), коммуникативной перспективы, тематической связности высказываний. Проведенный эксперимент показал, что понимание языковых средств и авторского замысла в целом текста строится как на объективном, так и субъективном жизненном и общественном опыте человека.

Выводы

1. В процессе чтения можно выделить как коммуникативный, так и когнитивный аспекты. Диалог между автором и его персонажами выстраивает одновременно диалог между автором и читателем, то есть читатель воспринимает авторскую систему отношений к действительности. Содержание произведения воссоздается читателем по ориентирам, данным писателем в самом произведении. Оно не сводится к тому, что буквально выражено в словах и способах их сочетания: «это лишь орудия, опосредующие мысль, но не заключающие ее в себе. И понимание текста не есть перевод его с «языка слов» на какой-то другой язык: это восстановление мысли по тем «вехам», которые отмечают ее в тексте» [Леонтьев 2000: 331]. Эстетическое восприятие текста – это, прежде всего, выявление и воссоздание (а в условиях учебной деятельности и вербализованное описание) скрытых смыслов, образов, представлений, передаваемых средствами языкового выражения, а не просто квалификация того или иного выражения как «метафорического», «стилистически окрашенного» и т.п.

2. Тип повествования (от первого или третьего лица) оказывается важным средством формирования смысловой структуры художественного тек-

ста. На примере отрывка из рассказа С.В. Мосовой «Василеостровские мечтатели» мы убедились, что русскоязычные и иностранные читатели обращают внимание на языковые маркеры и успешно интерпретируют речевую структуру текста. Голос автора – значимый элемент в процессе интерпретации художественного произведения – проявляется, с одной стороны, в речи рассказчика-повествователя, открывая читателю отношение писателя к созданным им героям и описанным событиям, с другой стороны, в манере письма, которая становится частью идейно-эстетической позиции по отношению ко всему тексту.

3. Несобственно-авторская речь позволяет автору балансировать в своих оценках: сохранять как ироничное отношение к герою, его инфантильности и бездействию, так и доброту, сочувствие к его вымышленному миру, образам, представлениям, мечтам. Сближаясь в чем-то с героем и отдаляясь от него, автор показывает читателю достоверный, хорошо изученный рассказчиком мир «изнутри», но при этом, иронизируя над героями и создавая своими комментариями контраст, предоставляет возможность сделать собственные выводы. В конечном счете, такой тип повествования создает доверительные отношения между писателем и читателем, повествует о жизни близкой и понятной ему, а также позволяет завуалированно, неоднозначно выстроить концепцию своего видения проблемы, не ограничивая читателя в оценках и мнениях.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Одной из актуальных задач современной теории текста является исследование на основе текстовых произведений личности, стоящей за текстом, то есть образа автора. Исследование манеры повествования в художественном тексте позволяет делать выводы не только лингвистического, но и функционально-смыслового характера, так как за формой изложения субъективного, личного лежат и изменения общественные, объективные, а потому интегративный подход к прочтению, анализу и интерпретации текста становится столь значимым.

Задача выявления и типологического описания характерных для современного русского рассказа повествовательных форм потребовала обращения к большому материалу, главным образом публикациям в «толстых» журналах как месту представления качественной литературы. Среди рассмотренных рассказов были отобраны произведения, вошедшие в критические обзоры, отмеченные интересом читателей. Наблюдение над их структурой и определяемым ею отбором и организацией языковых средств позволило сделать выводы, выявившие некоторые общие тенденции в языковом представлении актуальных для этого жанра повествовательных форм. Среди таких тенденций выделяется обращение к ситуациям повседневного общения и, соответственно, к средствам устной разговорной речи.

Глубинное проникновение разговорной речи в организацию структуры текста в целом, преимущественно с помощью большого количества диалогов и диалогизированных форм, становятся органичным элементом повествования, создавая впечатление адекватности происходящей действительности. Одним из важных средств создания образа персонажа оказывается озвучивание его речи, имитирующее устную разговорную речь. Усложняется и образ автора, который то обнаруживает себя, то сливается с персонажем, повышая внимание читателя к ним обоим. В данной диссертацион-

ной работе было подтверждено, что современный язык повседневного общения становится средством «озвучивания» текста. Рассказ, организованный по правилам устного диалога и монолога в сфере повседневного общения, обретает дополнительные возможности речевой стилизации повествования не только за счет лексики (общий устный колорит, создаваемый широким использованием конструкций разговорной речи), но и самой структуры текста, формирующей особую интонацию повествования, ощущение непрерывного разговора с читателем и, соответственно, достоверности рассказываемого.

Письменная имитация разговорного диалога и устной речи вообще включает такие черты, как внесение динамичности, нелинейности, чередования обобщения и единичности, абстракции и конкретности, рефлексии и рассуждения, смена временных планов. Все эти качества оказывают влияние на структуру и смысл текста – от выбора отдельных лексических средств и синтаксического оформления авторской и персонажной речи – до общего информационного построения. Характерные приёмы создания художественного образа – описания окружающей действительности, портрета персонажей, последовательности событий – элементов сюжета – замещаются выделением характерных деталей, включаемых чаще всего в ход диалога с расчётом на общую когнитивную базу автора и читателя, что присуще контактному устному общению. Таким образом, современный язык повседневного общения становится актуальным средством замещения традиционных маркированных форм художественного текста.

Форма повествования от лица персонажа и автора как персонажа становится доминирующей в современной литературе. Особенности структуры современного рассказа, определяющей отбор и организацию языковых средств, свидетельствуют о перенесении в художественном повествовании смыслового центра на личность персонажа, который выступает не только в качестве рассказчика при перволичном повествовании, но и при повествова-

нии от третьего лица – лица автора, который периодически вторгается в это повествование, дополняя и корректируя взгляд автора на совершающиеся события. На фрагментах текстов современных рассказов мы подтвердили положение о том, что традиционное авторское начало проявляется в поэтике современного рассказа новаторски: автор, не уходя полностью из текста, отдает повествование персонажу, делает его ведущим/ основным нарратором. «Идейным содержанием» современного художественного текста становится представление персонажа о жизни, которая его окружает, с минимальным включением в повествование автора. Перволичная форма – участника и наблюдателя описываемых событий – становится, таким образом, доминирующей, приближая содержание произведения к действительности.

Формы повествования от первого и третьего лица сближаются в нарративе современного рассказа вследствие ориентации на «повседневное» существование персонажа, эксплицированной приемами 1) значимого отсутствия общеизвестных (фоновых) деталей повседневности; 2) актуализации остранных деталей повседневности; 3) выдвижения в окружающем стимулов, вызывающих ассоциации, характерные для сознания современного человека.

Одной из особенностей нарратива как основной структуры в жанре рассказа является включение конструкций с чужой речью. Обращение автора к нескольким «голосам» делает нарратив многоплановым, усложняющим смысловую структуру текста. В связи с утверждением антропоцентрического подхода к изучению языка внимание исследователей привлекается к взаимоотношениям «я» и «другого», нашедшим выражение именно в конструкциях с чужой речью. В условиях «двуголосия» (то слияния, то расхождения голосов автора и персонажа) выявляется эстетическая значимость речи персонажа как компонента художественного целого, отражающего ценностные категории авторской картины мира.

Получившая распространение в рассказе несобственно-прямая речь как форма, занимающая промежуточное положение между прямой и косвенной речью, также усилила эффект перволичного повествования. Отмеченная яркими лексико-синтаксическими и стилистическими особенностями речи персонажа, она свидетельствует о вытеснении стороннего повествователя. Наряду с несобственно-прямой становится распространённой и так называемая несобственно-авторская речь, которая позиционно принадлежит автору, но этот автор вводит сообщение о реакциях персонажа, о его мыслях, по-своему комментируя его поступки и используя при этом средства устной разговорной речи, что сообщает повествователю роль наблюдателя, близкого персонажу. Современный рассказ очевидно актуализировал несобственно-авторскую форму речи, трудно поддающуюся анализу и описанию, но востребованную в целях передачи внутренней речи персонажа. В значительной мере создаваемая с помощью средств устной речи, несобственно-авторская речь часто выступает в качестве приёма создания комического. Комический эффект достигается сменой типов повествования: отступлением от норм основной структуры – нарратива, переключением на речь наблюдателя, близкой к речи персонажа. Рассказ о событии, за которым следуют размышления персонажа в принципиально иной языковой форме, сообщают тексту иронический характер, создавая таким образом подтекст, в данном случае формируя оценку – отношение к герою.

Способность современного читателя к восприятию отмеченных приёмов и форм, по-своему новых для художественных текстов, проверялась в эксперименте с группами носителей языка и иностранцев, изучающих русский язык. Ответы испытуемых показали, что опыт владения устной речью, натренированность в восприятии историко-культурных сведений и интертекстуальных включений, которые неизменно составляют принадлежность межличностного общения, навык (пусть относительно слабый) в понимании комического, особенно базирующегося не столько на языковых, сколько на

структурных приёмах – позволяет понять основной смысл современного художественного текста в жанре рассказа. При этом оказалась доказанной продуктивность дискурсивного подхода к учебному анализу текстов, требующему внимания не только к языковым особенностям, но и к композиции текста, его структуре, включённости в историко-культурную ситуацию, составляющую референтную базу текста. Проведенный на читательском восприятии эксперимент доказывает важность целостного подхода к анализу текста, а также объективность положения о влиянии речевых факторов, в том числе формы повествования – на формирование смысловой структуры текста и адекватное восприятие этого явления реципиентом.

Таким образом, тематическая ориентация современного рассказа на повседневную жизнь определяет и ориентированность на перволичное повествование с его установкой на устную разговорную речь. Обнаруживается многофункциональность использования устной речи: стилизации подвергается общий строй повествования с преодолением линейности, с возможностью проявления некоторой свободы в представлении порядка событий, введением основных композиционных компонентов текста с помощью диалогизированных форм представления действительности, обращение к диалогическим по своей функции несобственно-прямой и несобственно-авторской речи. Наряду с традиционными формами повествования от 3-го и 1-ого лица активно используются контаминированные формы, переводя сообщение/повествование в своего рода «сдвоенные» формы с доминантой персонажа или автора: автор встает на точку зрения персонажа – несобственно-прямая речь и автор выступает как самостоятельный, стилистически обозначенный тип, ориентированный на «сближение» с персонажем – несобственно-авторская речь. В обоих случаях проявляется совокупность одних и тех же речемыслительных особенностей, определяемых сферой сознания персонажа, сконструированного автором.

Изучение семантической структуры художественного произведения может принести практическую пользу в рамках обучения РКИ студентов, которым необходимо умение корректно интерпретировать текст, корректно представлять свои мысли на русском языке с учетом коммуникативной ситуации.

Проведённый в работе анализ целых текстов и их тематически законченных компонентов выявил возможность на его основе, с одной стороны, производить интерпретацию текста, и с другой – наблюдать за семантическими процессами в рамках отдельных языковых единиц, что представляется перспективным как в собственно исследовательском аспекте, так и дидактическом, и заслуживает внимания в дальнейшем изучении художественного текста.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Теоретическая литература

1. Авраменко А.А. Поэтика сказа в русской литературе 1970-2000-х годов: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2008. 20 с.
2. Агеев А.Л. Конспект о кризисе. М.: Арт Хаус медиа, 2011. 560 с.
3. Адмони В.Г. Структура грамматического значения и его статус в системе языка. Л., 1979. С. 6 – 36.
4. Адмони В.Г. Система форм речевого высказывания. СПб.: Наука, 1994. 151с.
5. Алексеев И.С. Рефлексия и понимание в науке и философии // Проблемы рефлексии в научном познании. Куйбышев: КГУ, 1983. С.41– 45.
6. Алпатов В.М.О двух подходах к выделению единиц языка // Вопросы языкознания, 1982. № 6. С. 66–73.
7. Аникудинова Е., Швец А. Личное повествование как проблема // Новое литературное обозрение, 2018. Т. 3, № 151. С. 421–426.
8. Анализ художественного текста. Русская литература XX века: 20-ые годы: учебное пособие для иностранцев / отв. ред. К.А. Рогова. СПб: Изд-во СПбГУ, 1997. 286 с.
9. Апресян Ю.Д. Современные методы изучения значений и некоторые проблемы структурной лингвистики // Проблемы структурной лингвистики. М., 1963. С. 102–149.
10. Арнольд И.В. Импликация как прием построения текста и предмет филологического изучения // Вопросы языкознания, 1982, № 4. С. 83 –91.
11. Арутюнова Н. Д., Человеческий фактор в языке: Коммуникация, модальность, дейксис / Н. Д. Арутюнова, Т. В. Булыгина и др. М.: Наука, 1992. 280с.
12. Арутюнова Н.Д., Т. Логический анализ языка: Язык и время / Н.Д. Арутюнова, Т.Е. Янко. М.: Индрик, 1997. 351 с.

13. Атарова К.Н., Лесскис Г.А. Семантика и структура повествования от первого лица в художественной прозе // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. М., 1976. Т. 35. № 4. С. 343–356.
14. Атарова К. Лесскис Г.А. Семантика и структура повествования от третьего лица в художественной прозе // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1980. Т. 39. № 1. С. 33–46.
15. Бабенко Н.Г. Оказиональное в художественном тексте. Структурно-семантический анализ: учебное пособие. Калининград: Изд-во КГУ, 1997. 84с.
16. Бабенко Н.Г. Новая страница Петербургского текста: поэтика повести Елены Чижовой «Время женщин» // Мир русского слова. СПб., 2013. № 1. С.86–91.
17. Бабенко Н.Г. Язык и поэтика русской прозы в эпоху постмодерна. Изд-во «URSS», 2016. 304 с.
18. Бабенко Л.Г., Казарин Ю.В. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика. Учебник. Практикум. М.: Флинта. Наука. 2005. 496 с.
19. Байбурова О.В. Механизмы восприятия разнотипных типов английского слова: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Пермь, 2008. 22 с.
20. Балыхина Т.М. Что происходит в русском языке сегодня // Школа будущего. 2008. № 5. С. 90 – 102.
21. Баранов А.Н. Структура диалогического текста: лексические показатели минимальных диалогов / А. Н. Баранов, Г. Е. Крейдлин // Вопросы языкознания. 1996. №3. С. 84–93.
22. Барковская Н.В. Типы повествования и их анализ // Филологический класс, 2004. №11. С. 16 –25.
23. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Худ. Лит-ра, 1972. 179с.

24. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. 504 с.
25. Бахтин М.М. К методологии гуманитарных наук // Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 423 с.
26. Белянин В.П. Основы психолингвистической диагностики. (Модели мира в литературе). М.: Тривола, 2000. 248 с.
27. Богин Г.И. Рефлексия и понимание в коммуникативной подсистеме «человек – художественный текст» // Текст в коммуникации: сб. науч. тр. М.: РАН, Ин-т языкознания, 1991. С.22–40.
28. Богин Г.И. Школа рефлексии и рефлексивности // Методология современной лингвистики: проблемы, поиски, перспективы. Барнаул: Алтайск. гос. ун-т, 2000. С.41–51.
29. Богранд Р.А., Дресслер В.У. Введение в лингвистику текста. М.: Наука, 1981. 160 с.
30. Болотнова Н.С. О теории регулятивности художественного текста // *Stylistica*, 1998. Вып VII. С. 179 –189.
31. Болотнова Н.С. О типологии регулятивных структур в тексте как форме коммуникации // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2011 б. Вып.3 (105). С. 34-40.
32. Бондарко А.В. Лингвистика текста в системе функциональной грамматики // Текст. Структура и семантика. Т. 1. М., 2001. С. 4–13.
33. Борисова И.Н. Русский разговорный диалог: проблема интегративности: автореф. дисс. ... д-ра филол. наук. Екатеринбург, 2001. 35 с.
34. Брудный А.А. Психологическая герменевтика. М.: Лабиринт, 1998. 336 с.
35. Бурцев В.А, Дискурсивная формация как единица анализа текста // Вестник Тамбовского государственного университета, 2008. Вып. 10 (66). С. 9 – 16.

36. Валгина Н.С. Активные процессы в современном русском языке: учеб. пособие. М.: Логос, 2001. 304 с.
37. Васева Д.Д. Художественный текст «снаружи» и «изнутри»: взгляд автора и читателя на формирование и понимание смысла [Текст] / Д.Д. Васева // Мир русского слова. – СПб., 2015. – № 2. – С.83-86.
38. Васева Д.Д. Автор-повествователь в современном рассказе [Текст] / Д.Д. Васева // Современный учёный. – Белгород, 2017. – №.9. – С.58-62.
39. Васева Д.Д. Повествование от первого лица в современном рассказе [Текст] / Д.Д. Васева // Мир русского слова. – СПб., 2018. – №1. – С.80-84.
40. Васильев Л.Г. Лингвистические аспекты понимания: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. СПб., 1999. 35 с.
41. Васильев С.А. Синтез смысла при создании и понимании текста. Киев: Наукова думка, 1988. 239 с.
42. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание. М.: Русские словари, 1997. 416 с.
43. Вепрева И.Т. Языковая рефлексия в постсоветскую эпоху. Екатеринбург: Изд-во Урал ГУ, 2002. 380 с.
44. Верещагин Е.М., Костомаров В.Г. Язык и культура. М.: Индрик, 2005. 1040 с.
45. Виноградов В. В. О языке Л.Н. Толстого (50–60-е годы) // Литературное наследство М., 1939. № 35-36. С.117–220.
46. Виноградов В.В. Основные типы лексических значений слова // Вопросы языкознания 1953. №5. С.162–189.
47. Виноградов В.В. О теории художественной речи. М.: Высшая школа, 1971. 239 с.
48. Виноградов В.В. Избранные труды: Поэтика русской литературы. М.: Наука, 1976. 512 с.
49. Виноградов В.В. Проблема сказа в стилистике // Виноградов В. В. Избранные работы. О языке художественной прозы. М.: Наука, 1980. 366 с.

50. Виноградова Е.М. Слово «типа» как постмодернистский дискурсивный сигнал // Русский язык в школе. 2011. № 8. С. 72-78.
51. Витгенштейн Л. Логико-философский трактат. М.: Изд-во иностранной литературы, 1958. 60 с.
52. Вознесенская И. М., Колесова Д.В., Бугаева Л.Д. и др. Художественная речь русского зарубежья: 20-30е годы XX века: Анализ текста: Учеб. пособие / под ред. К.А. Роговой. СПб.: Изд-во СПбУ, 2002. 326 с.
53. Воробьева О.П. Лингвистические аспекты адресованности художественного текста: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 1993. 40 с.
54. Выготский Л.С. Собрание сочинений: проблемы общей психологии / под ред. В.В. Давыдова. М.: Педагогика, 1982. 504 с.
55. Вяткина С.В. Синтаксис современного исторического романа («Вечера с Петром Великим» Д. Гранина) // Грамматика (русско-славянский цикл): материалы секции XL Международной филологической конференции, 14-19 марта 2011г., СПб: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2012. С. 26–30.
56. Вяткина С.В. Степень синтаксической расчлененности текста и функция заглавия современного русского рассказа // Ученые записки Петрозаводского государственного университета, №7 (168), 2017. С.86–92.
57. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. М.: КомКнига, 2006. 144 с.
58. Гаспаров Б.М. Устная речь как семиотический объект // Семантика номинации и семиотика устной речи// Тартуский университет: Ученые записки. Вып. 442. Тарту: ТГУ, 1978. С.63–112.
59. Гаспаров Б.М. Язык. Память. Образ. Лингвистика языкового существования. М.: Новое литературное обозрение, 1996. 352 с.
60. Глазкова М.Ю. Экспрессивный синтаксис в современной публицистике: на материале русскоязычных и англоязычных аналитических обще-

ственно-политических статей: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ростов-на-Дону, 2010. 22 с.

61. Гловинская М.Я. Активные процессы в грамматике (на материале инноваций и массовых языковых ошибок) // Русский язык конца XX столетия (1985-1995). М.: Языки русской культуры, 2000. С. 237–304.

62. Говердовский В.И. Коннотация как предмет изучения стилистики // Проблемы изучения языка и специфики речевых разновидностей: межвуз. сб. науч. тр. Пермь: ПГУ, 1985. С. 163–168.

63. Голубева Н.А. Прецедент и прецедентность в лингвистике // Вестник Вятского государственного университета. 2008. С. 56-60.

64. Гольдин В.Е. Проблемы жанроведения // Жанры речи: сб. науч. ст. – Саратов: Изд-во Государственного учебно-научного центра «Колледж». 1999. – С. 4-8.

65. Гольдин В.Е., Дубровская О.Н. Жанровая организация речи в аспекте социальных взаимодействий // Жанры речи: сб. науч. ст.– Саратов: Колледж, 2002. Вып. 3. С. 6-17.

66. Гордеева М.Н. Речевой портрет и способы его описания // Лингвостилистические и лингводидактические проблемы коммуникации. М.: МАЛП, 2008. № 6. С. 89-101.

67. Горелов И.Н., Седов К.Ф. Основы психолингвистики. М.: Лабиринт, 2001. 282 с.

68. Григоренко М.Ю. Модусный статус эвиденциальности в современном русском языке // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология, 2009. № 4. С. 73–77.

69. Григорьев В.П. Поэтика слова. На материале русской советской поэзии. М.: Наука, 1979. 344 с.

70. Григорьев В.П. Эвристика и 4-хмерное пространство языка // Вопросы языкознания, 2004. № 5. С. 58–67.

71. Григорьева В.С. Дискурс как элемент коммуникативного процесса: прагмалингвистический и когнитивный аспекты Тамбов: Изд-во Тамб. гос. техн. ун-та. 2007. 288 с.
72. Гудков Д.Б. Прецедентное имя и проблемы прецедентности. М.: Изд-во Московского гос. у-та, 1999. 152 с.
73. Данилевская Н.В. Стилистическое значение / Н.В. Данилевская, М.Н. Кожина, В.А. Салимовский // Стилистический энциклопедический словарь русского языка / под ред. М.Н. Кожин. М.: Флинта: Наука, 2003. С. 493–495.
74. Дускаева Л.Р. Диалогическая природа газетных речевых жанров: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Пермь, 2004. 36 с.
75. Дейк Т.А. Ван. Язык. Познание. Коммуникация. М.: Прогресс, 1989. 312 с.
76. Демьянков В.З. Конвенции, правила и стратегии общения: (Интерпретирующий подход к аргументации) // Известия АН СССР. Сер. литературы и языка. 1982. Т. 41. № 4. С.327–337.
77. Демьянков В.З. Концептуальный анализ термина *понимание* // Понимание в коммуникации. 2005: Тезисы докл. международной науч. конф. (28 февраля – 1 марта 2005 г., Москва). М.: НИВЦ МГУ, 2005. С.22–23.
78. Долинин К.А. Имплицитное содержание высказывания // Вопросы языкознания 1983, № 4. С. 37-47.
79. Долинин К.А. Интерпретация текста. М.: Просвещение, 1985. 288 с.
80. Долинин К.А. Речевые жанры как средство организации социального взаимодействия // Жанры речи: сб. науч. ст. Саратов: Изд-во Государственного учебно-научного центра «Колледж». 1999. С.8–14.
81. Дридзе Т.М. Текстовая деятельность в структуре социальной коммуникации. М.: Наука, 1984. 270 с.
82. Дрозда М. Нарративные маски русской художественной прозы (от Пушкина до Белого) // Russian Literature XXXV, 1994. С. 381.

83. Дубовицкая Л. В. Функции прецедентности иконических компонентов креолизованных текстов // Вестник Вестник Мос. гос. обл. ун-та, Серия «Лингвистика», 2012. № 2. С. 15–20.
84. Елисеева В.В. Анализ информационной структуры художественного текста // Вестник Санкт-Петербургского университета, 2005. Сер. 9, Вып.2. С.57-62.
85. Ельмслев Л. Прологомены к теории языка // Новое в лингвистике. Вып. I. М.: Изд-во иностранной литературы, 1960. С. 264–389.
86. Емельянова О.Н. Стилистическая помета // Стилистический энциклопедический словарь русского языка / под ред. М.Н. Кожиной. М.: Флинта: Наука, 2003. С. 444 – 447.
87. Ермакова О.П. Семантические процессы / О.П. Ермакова // Современный русский язык: Активные процессы на рубеже XX XXI вв./ отв. ред. Л.П. Крысин. М.: Языки славянской культуры, 2008. С. 32–66.
88. Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. Т. 2. М.: Изд-во им. Сабашиных. 1998. 472 с.
89. Жинкин Н.И. О кодовых переходах во внутренней речи // Вопросы языкознания. 1964. С.26–38.
90. Жинкин Н.И. Речь как проводник информации. М.: Наука, 1982. 159 с.
91. Жинкин Н. И. Язык. Речь. Творчество. М.: Лабиринт, 1998. 368 с.
92. Залевская А.А. Понимание текста: психолингвистический подход. Калинин: КГУ, 1988. 95 с.
93. Залевская А.А. Психолингвистические исследования. Слово. Текст: Избранные труды. М.: Гнозис, 2005. 543 с.
94. Зализняк А.А. Семантический переход как объект типологии // Вопросы языкознания, 2013. № 2. С.32–51.

95. Зализняк А.А. Заметки к лингвистической теории нарратива // Логический анализ языка. Информационная структура текстов разных жанров и эпох / Отв. ред. Н.Д. Арутюнова. М.: Гнозис, 2016. С.12 –28.
96. Зарецкий Ю. П., Карпенко Е. К., Шушпанова З. В. От редакторов // Автобиографические сочинения в междисциплинарном исследовательском поле: Люди, тексты, практики / Под общ. ред.: Ю. П. Зарецкий, Е. К. Карпенко, З. В. Шушпанова. М.: Издательский дом «БИБЛИО-ГЛОБУС», 2017. С. 7-9.
97. Земская Е.А. Язык как деятельность: Морфема. Слово. Речь. М.: Языки славянской культуры, 2004. 656 с.
98. Зимняя И.А. Смысловое восприятие речевого сообщения // Смысловое восприятие речевого сообщения / Под ред. Т.М.Дридзе и А.А.Леонтьева. М.: Наука, 1976. С.5-33.
99. Зимняя И. А. Лингвопсихология речевой деятельности. М.: Московский психолого-социальный институт, Воронеж: НПО «МОДЭК», 2001. 432 с.
100. Зингерман Б.И. Парижская школа. Пикассо. Модильяни. Сутин. Шагал. М.: ТПФ «Союзтеатр» 1993. 335 с.
101. Зинченко В.П. Теоретические проблемы психологии восприятия // Инженерная психология. М.: Изд-во Московского гос. у-та, 1974. С. 231–263.
102. Золотова Г.А. Композиция и грамматика // Язык как творчество: сб. науч. тр. к 70-летию В. П. Григорьева. М.: ИРЯ РАН, 1996. С. 284 –296.
103. Золотова Г.А. Коммуникативная грамматика русского языка / Г.А. Золотова, Н.К. Онипенко, М.Ю. Сидорова. М.: ИРЯ, 2004. 544 с.
104. Золян С.Т. Принцип композиционности и семантика языка // Вестник Ереванского университета. 1990. № 2. С. 56–64.
105. Золян С.Т. Семантика и семантизация // Гуманитарные чтения. РГГУ, 2014. М.: РГГУ, 2015а. С. 547–575.

106. Золян С.Т. О словоцентричных и текстоцентричных лингвистических теориях // Язык. Общество. История науки. К 70-летию члена-корреспондента РАН В.М. Алпатова: Тез. докл. межд. конференции. М.: РАН, Ин-т востоковедения, 2015b. С. 46–48.

107. Золян С.Т. Лингвистическая поэтика и общая теория языка (о контекстно-зависимой семантике и текстоцентричной лингвистике) // Труды Института русского языка им. В.В. Виноградова. Выпуск 7. М., 2016. С. 69 – 86.

108. Зубова У.В. Вертикальный контекст в работах отечественных и зарубежных филологов // Вестник Московского государственного областного университета. Серия «Лингвистика» №4, 2013. С. 62 – 66.

109. Иомдин Б.Л. С чего начинается текст? Опыт корпусного исследования // Компьютерная лингвистика и интеллектуальные технологии: тр. межд. конф. «Диалог–2005». М., 2005. С. 210–215.

110. Ирисханова О.К.О понятии креативности и его роли в метаязыке лингвистических описаний // Когнитивные исследования языка. Исследование познавательных процессов в языке / гл. ред. Е.С. Кубрякова. М.: ИЯ РАН, ТГУ, 2009. Вып. V. С. 158 – 171.

111. Какорина Е.В. Трансформации лексической семантики и сочетаемости (на материале языка газет) // Русский язык конца XX столетия (1985–1995). М.: Языки русской культуры, 2000. С. 67 – 89.

112. Канцельсон С.Д. Содержание слова, значение и обозначение. Л.: Наука, 1965. 110 с.

113. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс: монография. 2-е изд. М.: Гнозис, 2004. 390 с.

114. Карасик В.И., Бейлинсон, Л.С. Речевой жанр и речевое действие // Ученые записки Российского государственного социального университета. 2010. № 1. С. 123–126.

115. Карасик В.И. Языковая кристаллизация смысла. Волгоград: Парадигма, 2010. 428 с.
116. Караулов Ю.С. Русский язык и языковая личность. М.: Изд-во ЛКИ, 2004. 264 с.
117. Касевич В. Б. Элементы общей лингвистики. М.: Наука, 1977. 177 с.
118. Кибрик А.А. Анализ дискурса в когнитивной перспективе: дис. ... д-ра филол. наук. М., 2003. 90 с.
119. Клушина Н.И. Дискурс и стиль: пути и перекрестки современной лингвистики // Дискурс и стиль: теоретические и прикладные аспекты: колл. монография / Под ред. Г.Я. Солганика, Н.И. Клушиной, Н.В. Смирновой. М.: ФЛИНТА, 2014. С. 177–182.
120. Клюканов И.Э. Динамика межкультурного общения: Системно-семиотическое исследование. Тверь: Изд-во Тверского гос. ун-та, 1998. 99 с.
121. Ковтунова И.И. Несобственно-прямая речь в языке русской литературы конца XVIII – первой половины XIX в. / Публикация А.Г. Грек. М., «Азбуковник», 2010. С.47–73.
122. Коган П. С. Теория словесности для средних учебных заведений. М.; Пг., 1915.
123. Кожевникова Н.А. О типах повествования в советской прозе // Вопросы языка современной русской литературы. М.: Наука. 1971. С.97–163.
124. Кожевникова Квета. О смысловом строении спонтанной устной речи. Линейное построение речи и нелинейное формирование содержания // Новое в зарубежной лингвистике. Выпуск XV. Современная зарубежная русистика. М.: Прогресс, 1985. С.512–524.
125. Кожевникова Кв. Спонтанная устная речь в эпической прозе (на материале современной русской художественной литературы). Praha: Universita Karlova, 1970. 168 с.

126. Кожина М.Н. Соотношение стилистики и лингвистики текста // Филологические науки 1979. № 5. 192 с.
127. Кожина М.А. Языковые маркеры полидискурсивности в художественном тексте: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2012. 24 с.
128. Коньков В.И. Особенности формирования речевой среды СМИ // Русский язык и культура в формировании единого социокультурного пространства России: материалы I Конгресса Российского общества преподавателей русского языка и литературы. Санкт-Петербург, 14-18 октября 2008 г. / под ред. Т. И. Поповой и Е. Е. Юркова. В 2 ч.. Ч. 1. СПб: Издательский дом «МИРС», 2008. С. 285 – 290.
129. Коньков В.И., Митрофанова И.А. Литературно-художественный стиль: учебное пособие для студентов факультета журналистики. СПб, 1999. 32 с.
130. Корман Б. Изучение текста художественного произведения. М.: Просвещение. 1972. 113 с.
131. Костомаров В.Г. Наш язык в действии. М.: Гардарики, 2005. 287 с.
132. Котюрова М.П. Стилистические ресурсы лексики (Лексическая стилистика) // Стилистический энциклопедический словарь русского языка / под ред. М.Н. Кожиной. М.: Флинта: Наука, 2003. С. 456 –469.
133. Красных В.В. Система прецедентных феноменов в контексте современных исследований // Язык, сознание, коммуникация: Сб. статей / Ред. В.В. Красных, А. И. Изотов. М.: Филология, 1997. Вып. 2. С.5-12.
134. Красных В.В. Этнопсихолингвистика и лингвокультурология: курс лекций. М.: Гнозис, 2002. 284 с.
135. Крысин Л.П. Современный русский интеллигент: попытка речевого портрета // Русский язык в научном освещении. 2001. №1. С. 90–106.
136. Крысин Л.П. О лексике русского языка наших дней // Русский язык в школе и дома. 2002. № 1. С. 3–7.

137. Крысин Л.П. Стихию устной речи – в словарь? // Актуальные проблемы стилистики: ежегодный межд. науч. журнал: № 3. М., 2007. С. 179–189.
138. Кубрякова Е. С. О тексте и критериях его определения // Структура и семантика. Т. 1. М., 2001. С. 72–81.
139. Купина Н. А. Креативная стилистика и практическая филология // Стилистика сегодня и завтра: материалы конф. Ч. I. М.: Факультет журналистики МГУ, 2014. С. 140–144.
140. Кухаренко В.А. Типы и средства выражения импликации в английской художественной прозе (на материале прозы Хэмингуэя) // Филологические науки. 1974, № 1. С.40–48.
141. Кухаренко В.А. Интерпретация текста. М.: Просвещение, 1988. 192 с.
142. Кучина Т. Г. Поэтика «я»-повествования в русской прозе конца XX – начала XXI века: монография. Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2008. 269 с.
143. Лаптева О.А. Живые процессы в русском языке // Мир русского слова. 2002. № 3. С.33–38.
144. Лаптева О.А. Русский разговорный синтаксис. М.: УРСС, 2008. 400 с.
145. Леонтьев А.А. Слово в речевой деятельности. М.: Наука, 1965. 245 с.
146. Леонтьев А.А. Психофизиологические механизмы речи // Общее языкознание. Формы существования, функции, история языка. / Отв. ред. Б.А. Серебренников. М.: Наука, 1970. С. 314–370.
147. Леонтьев Д.А. Психология смысла. Природа, строение и динамика смысловой реальности. М.: Смысл, 2003. 488 с.
148. Лескиис Г.А. Синтагматика и парадигматика художественного текста // Известия АН СССР. Сер.лит. и яз. Т.41, 1982, N 5. 430 с.

149. Лихачев Д.С. Литература – реальность – литература. Л.: Сов. писатель. Ленинградское отд. 1981. 214 с.
150. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 285 с.
151. Лотман Ю.М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. СПб.: Искусство-СПб, 2000. 704 с.
152. Лотман Ю.М. Непредсказуемые механизмы культуры. TLU Press. Таллинн, 2010. С. 174-175.
153. Макаров М.Л. Основы теории дискурса. М.: ИТДГК «Гнозис», 2003. 280 с.
154. Малов Е. М., Горбова Е. В. Дискурсивные слова в русской разговорной речи (на материале анализа спонтанной разговорной речи) // Первый междисциплинарный семинар «Анализ разговорной русской речи» АРЗ — 29.08.2007. СПИИРАН. СПб., 2007. С. 31–37.
155. Манн Ю. Об эволюции повествовательных форм (вторая половина XIX века) // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1992. Т. 51. № 1. С. 40–59.
156. Миллер Дж. Магическое число семь плюс или минус два. О некоторых пределах нашей способности перерабатывать информацию // Инженерная психология: сб. статей / Пер. с англ.; Под ред. Д. Ю. Панова и В. П. Зинченко. М.: Прогресс, 1964. С. 192–225.
157. Михеев М.Ю. Множество повествователей Варлаама Шаламова // Компьютерная лингвистика и интеллектуальные технологии: Труды международной конф. «Диалог–2011». Вып. 10, М.: Водолей, 2011. С. 787–781.
158. Моррис Ч. Основания общей теории знаков // Семиотика. М.: Радуга, 1983. 627 с.
159. Мурзин Л.Н., Штерн А.С. Текст и его восприятие. Свердловск: Изд-во Уральского ун-та, 1991. 172 с.

160. Нечаева О.А. Функционально-смысловые типы речи. Улан-Уде: Бурятское книжное издательство, 1974. 262 с.
161. Никишина И.Ю. Язык, сознание, коммуникация: сб. статей / Отв. ред. В.В. Красных, А.И. Изотов. М.: МАКС Пресс, 2002. Вып. 21. С. 5–7.
162. Одинцов В.В. Стилистика текста. М.: Наука, 1980. 263 с.
163. Основин Ю.А. Генезис и сущность понимания. Куйбышев: Изд-во Сарат. ун-та, 1990. 166 с.
164. Падучева Е.В. Высказывание и его соотнесенность с действительностью (Референциальные аспекты семантики местоимений). М.: Наука, 1985. 272 с.
165. Падучева Е.В. Семантические исследования: Семантика вида и времени в русском языке. Семантика нарратива. М.: Языки русской культуры. 1996. 480 с.
166. Падучева Е.В. Вводные глаголы: речевой и нарративный режим интерпретации // Вереница литер. К 60-летию В.М. Живова. М.ЯСК: 2006. С. 498-515.
167. Падучева Е.В. Дискурсивные слова и категории: режимы интерпретации // Грамматические категории в дискурсе. Вып.4. М.: Гнозис, 2008. С. 56-85.
168. Петрищева Е.Ф. Стилистически окрашенная лексика русского языка. М.: Наука, 1984. 222 с.
169. Плунгян В.А. Общая морфология: Введение в проблематику. М.: Эдиториал УРСС, 2000. 384 с.
170. Плунгян В.А. Предисловие: дискурс и грамматика. Исследования по теории грамматики // Грамматические категории в дискурсе. Вып.4. М.: Гнозис, 2008. С.7-36.
171. Плунгян В.А. Введение в грамматическую семантику: грамматические значения и грамматические системы языков мира. М.: РГГУ, 2011. 672 с.

172. Полянина Е.В. Метафорические процессы в русском языке конца XX начала XXI в. / Е.В. Полянина, С.Б. Козинец // Активные процессы в современном русском языке: сб. науч. тр. Нижний Новгород: Издатель Ю.А. Николаев, 2008. С. 182 – 187.

173. Потапова Р. К., Потапов В. В. Речевая коммуникация: От звука к высказыванию. М.: Языки славянских культур, 2012. 464 с.

174. Прохоров Ю.С., Стернин И.А. Русские: коммуникативное поведение. М.: Флинта: Наука, 2006. 326 с.

175. Пушкарева Н.В. Подтекстовые смыслы в прозаическом тексте (лингвистический аспект). СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2012. 312 с.

176. Пятигорский А.М. Некоторые общие замечания относительно текста как разновидности сигнала // Структурно-типологические исследования. М.: Наука, 1962. С. 144–154.

177. Распопов И. П. Строение простого предложения в современном русском языке. М.: Просвещение», 1970. 191 с.

178. Рахилина Е.В. Лингвистика конструкций. М.: Издательский центр «Азбуковник», 2010. 584 с.

179. Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике // Перевод с французского, вступ. ст. и коммент. И.С. Вдовиной М.: Академический Проект, 2008. 695 с.

180. Рогова К.А. Интерпретация современного художественного текста (лингвистический аспект) // Glossos, The Slavic and East European Language Resource Center. Issue 2, Winter 2002. 16 с.

181. Рогова К.А. Чтение как один из видов речевой деятельности в процессе обучения русскому языку // Russian Language Journal, 2012. Volume 62. С. 3 –15

182. Рогова К.А. О «петербургском тексте» в современной художественной литературе (опыт анализа целого текста) // Мир русского слова, 2013. № 1. С. 77 –85.

183. Романовская О.Е. О некоторых аспектах изучения повествовательных форм // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: сб. ст. по матер. LIV междунар. науч.-практ. конф. № 11(54). Новосибирск: СибАК, 2015. С. 195 –201.

184. Рябцева Н.К. Метаязык речевого общения // Моно-, диа-, полилог в разных языках и культурах/ Отв. ред. Н.Д. Арутюнова. М.: Индрик, 2010. С. 374–389.

185. Салимовский В.А. Стилистическая коннотация // Стилистический энциклопедический словарь русского языка / под ред. М.Н. Кожинной. М.: Флинта: Наука, 2003. С. 432 – 433.

186. Сидоров Е.В. Общая теория речевой коммуникации: учеб. пособие. М.: Изд-во РГСУ, 2010. 244 с.

187. Сидорова М.Ю. К развитию четырехступенчатой модели анализа текста // Gramatyka a tekst. – Katowice: Oficyna Wydawnicza WW, 2014. S. 7 – 30.

188. Сильман Т.И. Подтекст – это глубина текста // Вопросы литературы, 1969. № 1. С.89–102.

189. Сиротинина О.Б. Современная разговорная речь и ее особенности. М.: Просвещение, 1974. 144 с.

190. Современное зарубежное литературоведение / Ред.-сост. И.П. Ильин, Е.А. Цурганова. М.: Интрада ИНИОН, 1996. 320 с.

191. Солганик Г.Я. Стилистика текста: учеб. пособие. М.: Флинта, Наука, 1997. 256 с.

192. Степанов Ю.С. Альтернативный мир, Дискурс, Факт и принцип Причинности // Язык и наука конца 20 века / Под ред. акад. Ю.С. Степанова. М. 1995. С. 35 – 73.

193. Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. Изд. 3-е. М.: Академический проект, 2004. 991 с.

194. Сусов И.П. Коммуникативно-прагматическая лингвистика и ее единицы // Прагматика и семантика синтаксических единиц: сб. науч. тр. Калинин: Изд-во Калининского ун-та, 1984. С.3-12.
195. Сухих С.А. Речевые интеракции и стратегии // Языковое общение и его единицы: межвуз. сб. научн. тр. Калинин: Изд-во КГУ, 1986. С. 71–77.
196. Текст: теоретические основания и принципы анализа: учеб-науч. пос. / Под ред. проф. К.А. Роговой. СПб.: Златоуст, 2011. 456 с.
197. Топоров В.Н. Петербург и «петербургский текст» русской литературы // Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. С. 259 – 367.
198. Третьякова В.С. Когнитивный аспект описания общения: теория сценария и сценарий речевого поведения // Культура народов Причерноморья, 2004. № 49. Т.1. С. 63-66.
199. Трофимова Н.А. Экспрессивные речевые акты в диалогическом дискурсе. Семантический, прагматический, грамматический анализ: монография. СПб.: Изд-во ВВМ, 2008. 376 с.
200. Уланович О.И. Текст и его понимание // Вестник Минского государственного лингвистического университета. Серия 2. Психология, педагогика, методика преподавания иностранных языков. № 3. Минск: Изд-во МГЛУ, 2001. С. 22 – 30.
201. Успенский, Б.А. Поэтика композиции. СПб.: Азбука, 2000. 348 с.
202. Уфимцева А.А. Слово в лексико-семантической системе языка. М.: Наука, 1968. 170 с.
203. Фатеева Н.А. Языковая креативность: подступы к теме) // Труды Института русского языка им. В.В. Виноградова. Выпуск 7. М., 2016. С.13–29.
204. Федорова О. Экспериментальный анализ дискурса М.: Языки славянской культуры, 2014. 512 с.

205. Фреге Г. Логико-философские труды. Новосибирск: Сиб. унив. изд-во, 2008. 283 с.
206. Химик В.В. Поэтика низкого, или просторечие как культурный феномен. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2000. 272 с.
207. Химик В.В. Язык современной молодежи // Современная русская речь: состояние и функционирование: сб. аналит. мат-лов / под. ред. С.И. Богданова, Л.А. Вербицкой, Л.В. Московкина и др. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2004. С. 7–66.
208. Хорохордина О.В. Инструкция как тип текста // Мир русского слова, 2013. №4. С. 7-14.
209. Художественный текст. Структура. Язык. Стил ь /под ред. К.А. Роговой. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1993. 182 с.
210. Черникова Н.В. Лексико-семантическая актуализация как средство отражения изменений в русской концептосфере (1985 – 2008 гг.): монография. М.: Московский гос. обл. у-т, 2008. 632 с.
211. Черняк В.Д. Речевой портрет носителя просторечия // Современный русский язык: Социальная и функциональная дифференциация/ Рос. академия наук Ин-та русского языка им. В.В. Виноградова. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 29–32.
212. Черняк М.А. Трансформация петербургского текста в прозе XXI века. // Лингвистика. Семиотика. Метапоэтика: научный сборник / Под редакцией доктора филол. наук проф. В.П. Ходуса. Ставрополь: Изд-во Северо-Кавказского федерального университета; «Дизайн-студии Б», 2014. Вып. 1 (14). С. 327–331.
213. Чугаева Т.Н. Перцептивный аспект звукового строя английского языка: монография. Екатеринбург-Пермь, ПНЦУрО РАН Пермь, 2007. 252 с.
214. Чудинов А.П. Россия в метафорическом зеркале // Русская речь. 2001. № 1. С. 34–41.

215. Чулкина Н.Л. Концептосфера русской повседневности как объект лингвокультурологии и лексикографии: автореф дис. ... д-ра филол. наук. М., 2005. 40 с.

216. Шанский Н.М. Лингвистический анализ художественного текста. М.: Просвещение. 1984. 224 с.

217. Шаховский В.И. Эмоциональная / эмотивная компетенция в межкультурной коммуникации (есть ли неэмоциональные концепты) // Аксиологическая лингвистика: проблемы изучения культурных концептов и этно-сознания: сб. науч. тр. / Отв. ред. Н.А. Красавский. Волгоград: Колледж, 2002. С. 3–10.

218. Шаховский В.И. Лингвистическая теория эмоций: монография. М.: Гнозис, 2008. 416 с.

219. Щерба Л.В. Опыты лингвистического толкования стихотворений. «Воспоминание» Пушкина // Щерба Л.В. Избранные работы по русскому языку. М.: Учпедгиз, 1957. С. 26-44.

220. Щерба Л.В. Опыты лингвистического толкования стихотворений. «Сосна» Лермонтова в сравнении с ее немецким прототипом // Щерба Л.В. Избранные работы по русскому языку. М.: Учпедгиз, 1957. 186 с.

221. Шмелев Д.Н. Русский язык в его функциональных разновидностях. М.: Наука, 1977. 168 с.

222. Шмелев А.Д. Невысказанные мысли в историко-культурной перспективе // Логический анализ языка. Информационная структура текстов разных жанров и эпох / Отв.ред. Н.Д. Арутюнова. М.: Гнозис, 2016. С. 92–106.

223. Шмелева А.А. Оценочность в прагмасемантике высказывания // Структурно-семантические, когнитивные, прагматические и другие аспекты исследования единиц разных уровней. Современные проблемы лингводидактики. Бирск.: Изд-во Бирского гос. пед. ин-та. 2004. С.109–114.

224. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
225. Штерн А.С. Перцептивный аспект речевой деятельности: (экспериментальное исследование). СПб.: Изд-во СПбГУ, 1992. 236 с.
226. Эйхенбаум Б. М. Как сделана «Шинель» Гоголя // О прозе. Л.: Художественная литература, 1969. С. 306-326.
227. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. М.: Симпозиум, 2005. 502 с.
228. Ягунова Е.В. Коммуникативная и смысловая структуры текста и его восприятие // Вопросы языкознания № 6, 2007. С. 32-49.
229. Jakobson P.O. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». М.: Прогресс, 1975. С. 193–230.
230. Carter R. Language and Creativity. The Art of Common Talk. London: Routledge, 2004. 255 p.
231. Dijk T.A. van & Kintsch W. Strategies in discourse comprehension. New York: 1983. 418 p.
232. Fillmore Ch. J.; Kay, P. Grammatical construction and linguistic generalization: The What's X doing Y construction // Language, 1999. Vol. 75. P. 1–33.
233. Grice H. P. Logic and Conversation // Syntax and Semantics.: Speech Acts /Eds. P. Cole, J. L. Morgan. N. Y.: AcademicPress, 1975. Vol. 3. P.41-58.
234. Jakobson R. Shifters, Verbal Categories, and the Russian Verb. Cambridge: Harvard University, 1957. pp. 41-58.
235. Johnson-Laird P.N. Mental models// Posner M.I. Foundations of cognitive science. Cambridge, 1993. Pp. 469-499.
236. Leech G. Principle of Pragmatics. 9th ed. L.: Longman, 1983. 257 p.
237. Longaste R. The grammar of discourse, N.Y. Plenum Press. 1983. P. 43-72.

238. Maybin J., Swann J. Everyday Creativity in Language: Textuality, Contextuality, and Critique // Applied Linguistics. Oxford University Press. 2007. № 28/4. P. 497–517.

239. Shiffrin D. Approaches to Discourse. Oxford: B. Blackwell, 1994. 470 p.

240. Smith C. Modes of discourse: The local structure of texts. Cambridge: Cambridge University Press. 2003. 336 p.

241. Wierzbicka A., Besemeres, M. Emotion terms as a window on culture, social psychology and subjective experience // Язык и эмоции: номинативные и коммуникативные аспекты. Волгоград: 2009. 188 p.

2. Источники

1. Жукова И. Рассыпает семена перекаати-поле // Знамя, 2018. №2. URL: <http://znamlit.ru/publication.php?id=6833>

2. Мелихов А.М. Невидимые миру подвиги // Санкт-Петербургские ведомости № 140 (5513) от 03.08.2015. URL: https://spbvedomosti.ru/news/culture/nevidimye_miru_podvigi/

3. Мосова С. Василеостровские мечтатели // Нева, 2007. №9. URL: <http://magazines.russ.ru/neva/2007/9/mo6-pr.html>

4. Мосова С. Тетя Аня // Звезда, 2011. №8. URL: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2011/8/mo9.html>

5. Нагибин Ю. Встань и иди. М.: АСТ, 2005. URL: <https://www.rulit.me/books/vstan-i-idi-read-115981-1.html>

6. Носов С. Аутентичность // Октябрь, 2016. №11. URL: <http://magazines.russ.ru/october/2016/11/autentichnost.html>

7. Обух А. Пастораль // Звезда, 2018. №9. URL: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2018/9/triptih.html>

8. Оганджанов И. От третьего лица // Дружба народов, 2018. № 10. URL: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2018/10/ot-tretego-lica.html>
9. Петрушевская Л. Маленькая волшебница // Октябрь, 1996. №1. URL: <http://magazines.russ.ru/october/1996/1/petru.html>
10. Пустовая В. Е. Долгое легкое дыхание (Современный роман в поисках жанра). // Знамя 2016. №1. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2016/1/dolgoe-legkoe-dyhanie-sovremennyy-roman-v-poiskah-zhanra.html>
11. Радзивилл А. Портрет Миши Зеликсона // Октябрь, 2016. № 10. URL: <http://magazines.russ.ru/october/2016/10/dva-rasskaza-pr.html>
12. Савинич Л.И. Условия понимания подтекста// материалы конф. «Понимание в коммуникации», М.: НИВЦ МГУ, 2005. http://uni-persona.srcc.msu.ru/site/conf/conf_05/tesi05.htm
13. Снегирев А. Любовь // Знамя, 2008. №3. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2008/3/sn5.html>
14. Снегирев А. Внутренний враг // Новый мир, 2012. №5. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2012/5/s2.html
15. Снегирев А. То самое окно // Дружба народов, 2014. №5. URL: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2014/5/15s-pr.html>
16. Снегирев А. Фото в черном бушлате // Новый мир, 2017. №6. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2017/6/foto-v-chernom-bushlate.html
17. Чижова Е. Дворовые уроки истории // В Питере жить. М.: АСТ, 2017. URL: https://www.e-reading.club/chapter.php/1051941/40/V_Pitere_zhit_ot_Dvorcovoy_do_Sadovoy%2C_ot_Ganguts_koy_do_Shpalernoy._Lichnye_istorii.html
18. Ягунова Е.В., Пивоварова Л.М. Экспериментально-вычислительные исследования художественной прозы Н.В. Гоголя // XLII Виноградовские чтения в МГУ «В.В. Виноградов о художе-

ственном тексте»: Материалы. М., 2012. URL:
<https://docplayer.ru/45088852-E-v-yagunova-l-m-pivovarova-eksperimentalno-vychislitelnye-issledovaniya-hudozhestvennoy-prozy-n-v-gogolya.html>

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1. Материал для анализа (современный рассказ, отрывок).

Приложение 2. Результаты эксперимента.

Материал для анализа (современный рассказ, отрывок)

Светлана Мосова

Василеостровские мечтатели (отрывок)

«Васильевский остров стоит на трех китах — это и дураку видно. И стынет он, мокрый и плоский, причаленный к Набережным — мосты, как швартовы, держат его, а так бы уплыл, конечно! — на всех парусах, на трех китах, на семи ветрах, увозя на себе мечтателей... Веру Петровну, Егора, Симона...

Красивое имя — Симон. Есть, есть в нем что-то такое... французское, изящное, неутоленное (для переводчицы с французского, в частности). В общем, с личностью Греты, бабушки Симона, принципиально не желавшей слышать ни о каком «Семене», все было ясно.

А уши Грете, кстати сказать, были вообще не нужны: она никогда ими не пользовалась, вечно глухая к чужим мнениям и доводам рассудка, и, когда она оглохла окончательно (а, как известно из учения Павлова, неработающий орган со временем атрофируется), этого никто даже не заметил.

А Симону шло его имя. Он и был похож на француза, причем очень знаменитого француза. На Оноре. Оноре де. Да, да, именно. И Симон не возражал.

Человек, как известно, состоит из прозаических вещей — костей, там, жил, кишок и прочего безобразия, украшают все это оболочка или остроумные мозги. Симона украшали мозги. Потому что оболочка плохо скрывала его внутренности: живот выпирал, жилы выступали, суставы скрипели. Но мозги были хорошие. Вообще голова была хорошая, обремененная бальзаковской прической и честными, хорошими мыслями.

Симон долго ждал, что кто-то придет и погубит его жизнь. Но никто не являлся, и Симон был одинок. Нет, были, конечно, романы, да и по по-

толкам старой квартиры витали дореволюционные амурсы, но ни один из них всерьез не ранил Симона. Так, царапины.

Был Симон человеком книжным, работал в архиве, общался с книгами и воленс-ноленс с соседями по коммунальной квартире. Но читать было интересней, чем жить. Потому что книга — это квинтэссенция жизни, там все уже есть: «чем меньше, тем легче...», «а вечно любить невозможно» — коротко и изящно. А жизнь бледна и невыразительна. Или же, наоборот: слишком выразительна и выражается так сильно, что с души воротит.

В общем, мир существовал для Симона в цитатах и представлениях. Например, Париж...

— А что Париж? — с тоской говорил на кухне сосед-художник, — стою я, значит, в Париже, денег нет, гляжу — жареные каштаны продаются. Ну, поскреб по карманам, купил. И вот стою я на Монмартре — один! под дождем! — и ем эти жареные каштаны...

Имелось в виду, что Симон посочувствует. Но Симон реагировал неадекватно.

— Вкусные? — спрашивал Симон.

— Что?

— Каштаны.

— Да как тебе сказать, — ответил художник и так и не сказал. Осталась тайна.

С тех пор Париж представлялся именно так: дождь, одиночество, и Симон стоит на каком-нибудь самом монмартровском месте и ест жареные каштаны. Хорошо!..

Сведениями же, что Лувр исписан неприличными словами, которыми вдогонку каштанам снабдил сосед, Симон пренебрег: во-первых, сосед не умеет читать по-французски (или стены расписали наши?), во-вторых, сосед был голодный, а с голоду всякое может привидеться. Но дождь и каштаны крепко засели в голове.

Симон даже купил как-то на базаре эти самые каштаны (ну, не эти, конечно, а другие). Купил не сразу, сначала долго разглядывал их, ходил кругами, потом приценился, спросил: откуда?

— Из Крыма, — был ответ.

Из Крыма — тоже хорошо, Симон никогда не был в Крыму. В общем, купил полкило. Пришел домой, засунул в духовку, стал ждать. Дождался выстрелов — вздрогнул, снова вздрогнул, испугался, не понял, снова не понял, а тут еще выскочила из комнаты соседка, вдова офицера, и заверещала дурным голосом: «Стреляют, Симон, стреляют!..»

Вера Петровна носила прическу мечтательной Гретхен и владела огромным носом — носом наперевес. К такому носу в набор полагались огромные глаза и огромный лоб. Но природа распорядилась иначе, выдав Вере Петровне к большому носу маленький лобик и маленькие глазки. Вера Петровна тоже много читала. Буквально не выпускала книгу из рук. Причем не какую-нибудь, а хорошую — Булгаков, там, Достоевский и даже Набоков. Но сколько ни читала Вера Петровна хороших книг и толстых журналов — она ни чуточки не умнела, вот беда.

Вера Петровна имела слабость величать себя вдовой офицера, и непосвященные должны были под этим подразумевать, что муж ее, офицер, пал в неравном бою, защищая Родину.

Но это было не совсем так. Точнее, совсем не так.

Лет двадцать назад ее муж офицер, вернувшись в неурочный час домой, застал Веру Петровну среди бела дня в постели, причем с другим офицером, и, не совладав с собой, застрелился. Именно так и не иначе Вера Петровна стала вдовой офицера. Но это были подробности, которые все портили, и Вера Петровна не считала нужным в них вдаваться.

Симон угостил Веру Петровну отстрелявшимися в духовке каштанами, и Вера Петровна, угостившись, сказала:

— Как вареная перемороженная картошка.

Называется, наплевала на солнце и погасила.

Каштаны действительно были сладковатыми на вкус, как если бы в кастрюлю с вареной картошкой Симон сдуру сыпанул вместо соли сахара. Но ничего. Не хватало для остроты вкуса, конечно, одиночества, дождя и Парижа, но ничего.

Значит, о Париже Симон имел представление. Так же обстояло дело с Амстердамом и старинным городом Бельгии Брюгге.

— Брюгге, — рассказывал художник, — это сплошной музей, в котором почему-то живут люди. Такое ощущение, что их специально, на время твоей экскурсии, привезли и расселили по домам — исключительно для твоего удовольствия.

Такое внимание властей города к персоне соседа было Симону приятно.

— А Амстердам?

— Амстердам мне понравился: каналы, мосты...

— Как у нас, — одобрял Симон.

— Как у нас, — соглашался сосед. — Но там не видно изнанки, понимаешь?

Симон понимал.

— А вот в Венеции...

— Про Венецию я знаю, — перебивал Симон.

И действительно, стоило кому-то сказать: «Венеция, о, Венеция!» — как сразу же безбилетным пассажиром лезло воспоминание о Сереже Сумке. Воспоминание так и называлось: «Сумка в Венеции».

Сумку тоже застукал дождь. Но дождь не дождь, а как, будучи в Венеции, не прокатиться в гондоле, хотя лезть в гондолу и плыть под проливным дождем, сказать по правде, не очень хотелось. Но надо, потому как потом соотечественники строго взыщут это впечатление. Сумка влез в гондолу — а дождь проливной, зябко! — откуда-то на голове у Сумки взялась шапка-

ушанка со спущенными ушами, а кругом плывет по каналам мусор, непотребность — лепота-а! Сумка в ушанке честно пытается наслаждаться — получается плохо, а тут еще промокший с головы до пят гондольер, с ненавистью глядя на Сумку, спрашивает:

— Спеть?

— Не надо, — ответил Сумка.

Симон очень смеялся.

В общем, мир существовал в таких вот картинках.

Сам же Симон безвылазно жил в Питере, но родился по воле случая в южном городе Райске, куда приехали его родители, подчинившись когда-то приказу Родины и велению сердца (это чудесным образом совпало). В Райске было вечное лето (нет, наверное, была и зима, но память не приобщила ее к делу).

И вот каждую ночь за Симоном являлся трамвай — дзинкал, тринкал — и увозил его в Райск, где сны заботливо, как власти города Брюгге, расселяли жителей по домам, до краев наполняли песочницы, раскачивали качели...»

Результаты эксперимента

1. РУССКАЯ группа

Географические ассоциаты	Романтические ассоциаты
вода, города, стрелка В.О., Петропавловская крепость, Нева Питерский «Арбат» - восьмая линия с деревьями и лавками на ней; Васильевский остров, Санкт-Петербург	затхлость, лиричность, ассоциативность, теснота студенты, пара (молодая и немолодая); девушка блондинка в голубой куртке, желтой шапке, тяжелых ботинках – одним цветом с шапкой - обнимает одной рукой парня, вокруг – толпа людей – какое-то массовое мероприятие, небо проясняется после дождя; Молодежь, студенчество; посиделки в баре за пинтой эля; лето и ранняя солнечная осень; книги в больших библиотеках и рассказы в этих книгах пара (молодой человек и девушка), гуляют по острову и размышляют о будущем; поэты, которые жили в этом месте; муж-одиночка-художник и его сын, которые тяжело справляются без матери; туристы, которые приезжают на Васильевский остров в поисках своего счастья; студенты, которые начинают строить свою

	жизнь, они живую, учатся, делают ошибки и попадают в разные передрыги на этом острове. Василь Быков, Островский, Дон Кихот, ангелы, облака, старый человек. юные мечтатели со своими проблемами и идеями, группа молодых лиц, облюбовавших конкретное место, предвкушение драматического рассказа. Поэты двадцатого века; влюбленные парочки; школьники-романтики; доморощенные астрономы; одинокие интеллигенты.
--	---

1. ИНОСТРАННАЯ группа:

Географические ассоциаты	Романтические ассоциаты
Университет, Город Санкт-Петербург, Остров с реками, Лед, река, туманы, корабли, мосты, Художественная академия на В.О., Берег Невы,	Мечты людей из разных общественных классов, разные истории в жизни; Студенты, молодежь, смотреть на реку, думать о прошлом или о будущем; Идеалисты, мечты, прогулки по паркам; Прогулка, любовь, чай, студенты, смех, память, счастье, дружба Картина, художники, искусство, свободные мысли, полет; Студенты из общежития;

Финский залив помпезные мосты; финский залив; Морской вокзал; холодный ветер; красивая набережная со старинными зданиями; Стрелка В.О.;	Мечта , романтизм, убежать от неудач; Слышится, как будто наши водители авто- бусов на острове; возможно, это влюбленная па- ра, похоже к «Белым ночам», романтики , роман- тизм; романтические вечера на закате; много студентов ;
---	--

2. Настроение первого абзаца. РУССКАЯ группа:

торже- ственное	ли- рическое	пате- тическое	иро- ническое	нейтр альное	другой ва- риант
1	10	2	7	-	-

2. ИНОСТРАННАЯ группа:

торже- ственное	ли- рическое	пате- тическое	иро- ническое	нейтр альное	другой ва- риант
1	7	1	10		меланхоли- ческое

3. РУССКАЯ группа:

Понравился текст	Не понравился текст
17	3

3. ИНОСТРАННАЯ группа:

Понравился текст	Не понравился текст
18	2

4. РУССКАЯ группа. Имя главного героя:

Подходит	Не подходит
18	2
Почему: – Русское имя Семен твердое, грубое, а Симон мягкое, нежное; то же можно сказать о главном герое – Русское имя Семен несет в себе более деревенский, простой склад характера его обладателя, в отличие от его французского аналога. – Главный герой очень напоминает литературных героев 19 века, где люди стремились ко всему иностранному и заграничному. Я думаю, автор с большой долей иронии выбрал имя на французский лад. – Симон подходит больше, так как «Семен» больше подходит для простого русского мужика, с простым пониманием мира и житейскими проблемами, а не для пе-	Почему: – Абсолютно нет. Французы представляются либо элегантно-утонченными, либо солидно-упитанными. Симон же, судя по описанию, упитан, но нездорово и несолидно. Описание Симона невольно вызывает в памяти образ Изи Кацмана, и образ этот не очень-то французский. – Мне кажется, что имя Семен подошло бы главному «мечтателю» и, по совместительству, главному герою многим больше, употребленного автором в рассказе. Также мне вовсе не кажется, что имя Семен является исконно русским, так как оно происходит от древнееврейского имени Шимон (Симеон), а это и придает (придало бы) некото-

тербургского мечтателя – Думаю подходит. Симон – романтик, фантазер, возвышенный, не смотря на то, что очень закрытый. А Семен с таким поведением был бы похож на аутиста. – Подходит. Семен — простонародное имя, не подходящее для создания образа нужной степени интеллигентности; – Определенно да, передает мечтательный характер героя, «припудривает» его романтическими оттенками. – Наверное, акцент делается на некоторую неуместность и неписываемость героя, поэтому для подчеркивания в рассказе он имеет имя Симон.	рый шарм, если хотите, этому рассказу. По причинам всем известным.
--	---

4. ИНОСТРАННАЯ группа:

Подходит:	Не подходит:
19	1
Почему: – Симон мечтатель, любит книги и представляет себя в Париже;	

– На мой взгляд, герою больше подходит французское имя Симон, потому как, это имя вызывает ассоциации мечтания.

– Он чувствует себя не только русским человеком, но и имеет представление о других европейских странах и городах, он «литературный космополит»

– *Симон звучит больше, как имя мечтателя. Всякий знает, что Франция – страна любви.*

– **Он похож на француза;**

– Герой все время живет с мыслями за рубежом. Если бы имя было Семен, я бы связывала героя с деревней.

– Французское имя более ассоциируется с европейской романтической традицией

– Он не как другие люди, у него умные мозги; и его друг не понимает французский язык, значит, его тоже не понимает

– Он долго вспоминает об европейских городах и не чувствует себя как русский; возможно, его имя может изменяться, когда он думает о русских книгах;

И да, и нет. Он все мечтает о других странах, в том числе и о Париже, будто он не хочет границы России. А он и есть русский, живет на Васильевском острове, мечтает как русский («в Москву, в Москву...» Чехова)

5. РУССКАЯ группа. Симон:

Общее:	Частное:
– В жизни больше руководствуется мыслями из книг, чем своими собственными; – ГГ предпочитает осязать его через книги и рассказы других людей: – <i>Начитанный;</i> – мир сужен до пространства родного города или даже до границ ВО. Которого этот мир и не особо впечатляет в своем реальном воплощении; – ограниченный, замкнутый, закрытый; – чужой, неуместный, одинокий, нелюдимый; – пассивный, <i>отрешенный, вряд ли изменит что-либо в своей жизни сам – только под давлением внешних обстоятельств.</i> – не склонный к прогрессивной деятельности, – <i>Напрочь отсутствуют какие бы то ни было движения и потуги к овеществлению</i>	– некоторая его одновременная неуместность и все же местность, апатичность, старость, безжизненность; – неразговорчивый, вполне самодостаточный и самобытный, предпочитает уединение, любит пофантазировать; – Неоднозначный, личность внушаемая и поэтически романтическая, честная, не очень богатая – в духовном плане (оценка субъективная) и материальном. – представитель интеллигенции, не определивший свое место в жизни; – <i>любопытный, тихий, усидчивый, полненький, болезненный, остроумен. Может быть интересным собеседником.</i>

– образов– обо всем на свете можно иметь только картинку в голове, мысль же – ознакомиться с предметом лично даже не посещает его голову. Ну в крайнем – случае, каштаны пожарить. – больше думает и размышляет, чем делает. – довольно поверхностный (судя по тому, как складываются его впечатления о городах), – мечтательный, наивный, инфантильный; – скромный, застенчивый; – трусливый, боязливый; – аккуратный, дотошный;	
---	--

5. ИНОСТРАННАЯ группа. Симон:

Общее	Частное
– мечтатель; – начитанный; книжная моль, живет через героев книг, умный; – меланхолик, мелан-	– бедный; чувствительный; глубокомысленный; уязвимый; – ждет, чтобы что-то с ним случилось; – молодой человек, кото-

холичный; – нелюдимый, необщительный, одинокий, мало друзей; – предпочитает жизнь других, верит всему, что он слышит, ценит идеи других больше, чем свои, у него даже нет своих идей; влияние чужого мнения; – легковерный, наивный;	рый живет в коммуналке и сильно хочет попасть в Европу; – простой, тоскливый, чревоугодник; – странный; – хочет жить необычную жизнь, непостоянный; – интеллигентный; – тихий, скромный, интроверт; – необычный, есть своя идея, не похож на тех, кто вокруг; любит читать больше, чем жить; – богатый внутренний мир; – робкий человек, сила воображения есть, а креативности нет;
---	---

6. РУССКАЯ группа:

Важно	Совсем не важно
Коммунальная квартира (6) Одиночество (6) Райск(6) Воспоминание (5) Цитаты и представления (5) Книги (4) Французское (4) Художник (4) Дождь (4)	Три кита (3) Дождь (2) Тайна (2) Гондола (2) Брюгге Васильевский остров Перемороженная картошка Цитаты и представления Воспоминание

Париж (3) Архив (3) Хорошие мозги (2) Вдова офицера (2) Васильевский остров (2) Бальзаковская прическа (2) Брюгге (2) Гондола каштаны Тайна Три кита	Каштаны
---	---------

6. ИНОСТРАННАЯ группа:

Важно	Совсем не важно
Книги (6) Одиночество (6) Коммунальная квартира (5) Париж (4) Французское (4) Художник (4) Васильевский остров (3) Воспоминание (3) Цитаты и представления (3) Дождь (2) Тайна (2) Хорошие мозги (2) Архив	Три кита (4) Гондола (3) Перемороженная картошка (3) Каштаны (2) Крым (2) Брюгге Амстердам Васильевский остров Дождь Тайна Париж

Бальзаковская прическа Вдова офицера Каштаны Райск Перемороженная картошка Крым	
--	--

7. РУССКАЯ группа. Самое значимое в эпизоде:

- «*Но читать было интересней, чем жить*». (5)
- «*книга — это квинтэссенция жизни*» (5)
- «*воленс-ноленс*» (4)
- «*А жизнь бледна и невыразительна*» (3)
- (А жизнь бледна и невыразительна.) «*Или же, наоборот: слишком выразительна и выражается так сильно, что с души воротит*» (2)
- «*коротко и изящно*» (1)

7. ИНОСТРАННАЯ группа:

- «*читать интересней, чем жить*» (7)
- «*книга – это квинтэссенция жизни*» (5)
- «*а жизнь бледна и невыразительна*» (1)
- «*а вечно любить невозможно*» (1)
- «*работал в архиве, общался с книгами и соседями по коммунальной квартире*» (1)
- + *смерть мужа Веры Петровны* (1)
- + *эпизод с каштанами* (1)

8. РУССКАЯ группа. Ассоциации:

Оноре де: Бальзак (7), французский писатель (2); *Возвышенность и трагичность своего образа* (1), *французский певец, красавец* (1), *сравнение*

себя с литературным героем (1), человеческая комедия (1), Франция 19 в., конная повозка, светский раут, нет (1)

«чем меньше, тем легче»: «тише едешь – дальше будешь»(1); инфантилизм по отношению к происходящему в твоей жизни, отказ от ответственности (1), нет (1), про какой-то груз (1), облегчение (1), просто, не задумываясь, совесть (1), позиция непротивления, тенденция «плыть по течению», война; меньше привязанностей, легче жить, легче терять (1), что-то непонятное (в буквальном смысле – в данном контексте вызывает какой-то диссонанс – наверное потому, что не знаю, из какого иного контекста это привлечено) (1), упрощение, сглаживание (1)

«а вечно любить невозможно»: **кажется, это цитата Лермонтова (2), нет (2), оправдание (2)**, Пушкин (знаю, это Лермонтов, но первая ассоциация – Пушкин!), уныние и экзистенциальная тоска (1), трагичность образа (1), безысходность (1), разочарование, боязнь боли (1), истощение (1), поэзия, лирика (1), отрицание (1)

мечтательная Гретхен: **нет (4)**, бабушка с живыми картинами своего прошлого, с седыми волосами, убранными наверх (1), старинные сказки (1), мечтательная дама у окна(1), простая, поддающаяся сильным чувствам очень легко, грешница (1), немецкое поле, доярка по имени Гретта (1), белокурая девушка/ женщина, немка (1)

Булгаков: **классик русской литературы (4), писатель (3)**, был врачом (1), Белая гвардия, гений (1), специфичность содержания их произведений (1), Роковые яйца (1), уважение, восхищение (1), экспериментатор (1), Пилат, прогулка под луной, парадная (1), умно, модно (1)

Достоевский: **великий русский писатель (4), классик русской литературы (4), философ (2), гений (1)**, Идиот(1), Преступление и наказание (1), специфичность содержания их произведений (1), уважение, восхищение (1), топор, Раскольников, Ставрогин (1), умно, модно (1)

Набоков: классик русской литературы (4), писатель (3), Лолита (2), эмигрант, энтомолог, Монтре, губа не дурра, специфичность содержания их произведений (1), уважение, восхищение (1), новаторство и модерн (1), Запад, обреченные на гибель/обрекающие на гибель любовные связи, таксомоторы (1), умно, модно (1)

8. ИНОСТРАННАЯ группа:

Оноре де: Бальзак (5); нет (4), француз (1), художник;

«чем меньше, тем легче»: нет (4), жить; чувствовать себя свободным; бальзам для души; чем меньше знаешь, тем меньше живешь, Евгений Онегин, не надо делать слишком много, очень просто понять

«а вечно любить невозможно»: нет(3), не стоит любить до крайности; чем сильнее любишь, тем уязвимее становишься; вечная любовь ведет к зависимости; циник, фатальность, депрессия, Лермонтов, непостоянство характера, сложные отношения в любви

Мечтательная Гретхен: нет (6), Фауст, немецкое имя

Булгаков: Мастер и Маргарита (6), Собачье сердце (3), русский писатель(2), нет(2)

Достоевский: Преступление и наказание (4), Санкт-Петербург (2), психолог(2), Белые ночи (2), Братья Карамазовы, писатель, Бог, наказание, Бесы, мрачный; серьезный, умный, другие мысли подтекста

Набоков: Лолита (3), русский писатель (3), нет(2), Красавица, поэзия, эмиграция, английский язык.

9. РУССКАЯ группа:

Мир мечты	Мир реальной действительности
...трамвай — дзинкал, тринкал — и увозил его в Райск, где сны заботливо, как власти города Брюгге,	соседи по коммунальной квартире (6),

расселяли жителей по домам, до краев наполняли песочницы, раскачивали качели (5) Васильевский остров стоит на трех китах (5), вечное лето(4); Каштаны (3) Мир существовал в картинках (3), Симон долго ждал, что кто-то придет и погубит его жизнь (2) цитатах и представлениях(2) книга — это квинтэссенция жизни, там все уже есть: «чем меньше, тем легче...», «а вечно любить невозможно» — коротко и изящно (2). на каком-нибудь самом монмартровском месте (2) Сны (2) Дождь (2) Райск (2), Французское, неутоленное, дореволюционные амуры; Хорошо!, веление,	Одиночество (3), Коммунальная квартира (3) перемороженная картошка (3), Был Симон человеком книжным, работал в архиве (3) Человек, как известно, состоит из прозаических вещей — костей, там, жил, кишок и прочего безобразия (3); Оболочка (2), живот выпирал, жилы выступали, суставы скрипели; мозги были хорошие (2); изнанка (2), не совладав с собой, застрелился (2) Безвылазно жил в Питере(2) вечно глухая к чужим мнениям (2); сосед не умеет читать по-французски (2); нос наперевес (2); жизнь бледна и невыразительна(2) дождь (2), шапка-ушанка (2);
---	--

Симон Чтение, интереснее жизни; наплевала на солнце и погасила; дореволюционные амуры романы воленс-ноленс имела слабость величать себя безвылазно жил в Питере голова была хорошая, обремененная бальзаковской прической и честными, хорошими мыслями;	вдова офицера, выстрелы, она ни чуточки не умнела, вот беда. слабость, отстрелявшиеся в духовке каштаны зима сумка, воротит художник; Симон никогда не был в Крыму Васильевский остров стынет мокрый Родился в южном городе Райске
---	---

9. ИНОСТРАННАЯ группа:

<i>Мир мечты</i>	<i>Мир реальной действительности</i>
Цитаты и представления (5) Париж (4) Дождь (3) Читать интересней, чем жить (3) Роман (2) Жареные каштаны (2) Прическа мечтательной Гретхен (2)	Человек книжный (2) Одиночество (2) Прозаические вещи (2) Мокрый и плоский (2) Коммунальная квартира (2) Соседи (2) Каштаны(2) Жизнь бледна и невыразительна (2) Жилы и кости (2)

Витали дореволюционные амуры (2) Долго ждал, что кто-то придет и погубит его жизнь (2) Жизнь бледна и невыразительна Вкус одиночества Художник На всех парусах Семен Вечно глухая к чужим мнениям и доводам рассудка Изящно Были сладковатыми на вкус Вечное лето сны Как у нас Монмартр Украшали мозги Амстердам Брюгге Венеция Райск А уши Грете были не нужны Семь ветров Неутоленное Оноре де Бальзаковская прическа Человек книжный Похож на француза Если бы	Суставы Деньги Это и дураку видно Огромный нос Васильевский остров Мост уши Выражается Перемороженная картошка Вдова офицера Париж Брюгге Амстердам Венеция Жил в Питере Вместо соли сахар
---	--

**10. РУССКАЯ группа. Автор рассказывает эту историю,
как будто она:**

– *Симон (2)*

– *была свидетельницей происходящего*

- играет для автора существенную, если не сказать большую, роль в его жизни; это история его старых знакомых
- общалась с людьми, подобными Симону
- об обычном, наивном, мечтательном и маленьком человечке из города Райска
- должна кончиться не лучшим образом
- веселая
- сильно его раздражает
- ее события происходят в послесталинском Советском Союзе

Автор относится к своим героям (как?):

- с сочувствием
- иронично-нежно
- с сочувствием и нежностью
- с небольшой насмешкой, не злой насмешкой, а с очень и очень доброй. Он понимает небольшие мечты своих героев.
- с доброй иронией
- с дружелюбной иронией, запанибратски
- с долей иронии, но заботливо и любя.
- снисходительно и слегка осуждающе
- саркастически
- затрудняюсь ответить

10. ИНОСТРАННАЯ группа. Автор рассказывает эту историю, как будто она:

- реальна
- рассказывает о своих переживаниях.
- автор сталкивается с такими проблемами
- сама жила во время коммунальных квартир, «тоже была» мечтателем в Петербурге

- знает такого человека как Симон
- знает и любит Симона
- знала всех героев рассказа
- сочувствует Симону, понимает таких людей, как Симон
- все время следует за Симоном и все знает о нем
- являлась мечтательным воспоминанием или сном

Автор относится к своим героям (как?):

- как со своими близкими людьми
- подруга, которая рассказывает об их жизни
- как к другу из детства
- как ее друзья и знакомые
- как с детьми
- к ребенку
- с нежностью
- положительно
- с иронией

11.РУССКАЯ группа: А) Почему автор выбрала именно такое название рассказа:

– все герои жили **на Васильевском острове**, и все их жизни были **далеко от реальности**

– В рассказе идет речь о людях-мечтателях, которые **не хотят жить в реальном мире** и даже предпочитают его не замечать, практически в нем не нуждаются. Видимо, все они связаны **Васильевским островом**, да и место это, по слухам, очень особенное и атмосферное, так и что его мечтатели, должно быть, пронизаны некой общностью, отличающей их от остальных.

– Мне кажется, будто автор ассоциирует с самого начала одиночество главного героя с неприглядным описанием острова. Главный герой, как и остров, не может покинуть своей обители, **не может выйти за рамки**

своих мечтаний на встречу реальной жизни, предпочитая получать впечатления только из книг. Вероятно, дальше по тексту данная проблема была бы раскрыта больше, нежели сейчас.

– Название рассказа очень ярко ассоциируется у меня с Василием Островским. Я не знаю, кто это такой, но может автор знает, может специально идет такая привязка к этому человеку.

– Данное название идеально подходит к рассказу, так как оно полностью описывает всю картину происходящего

*– Главного героя зовут Симон, а не Семен. Он воздушный и **мечтательный**, т.к. жизнь его не особо интересует. Все действие происходит в Питере на **Васильевском острове** и герои мечтают о других городах, хотя некоторые никуда никогда не ездили. «Василеостровские» - подчеркивает насмешливое отношение автора к героям.*

– Для поддержания колорита. Интеллигенция в других городах России не так проявляет себя, как в Питере, где ее больше и где для нее лучшие условия.

*– Основное действо сего повествования происходит в Петербурге, на **Васильевском острове**. Неосновное действо, но не менее значимое, в головах самих героев рассказа. Следовательно: **Васильевский остров + игры разума = Василеостровские мечтатели**. Автор – урожденная молдаванка, обретшая свой дом в стенах северной столицы. Названием своего рассказа автор пытается еще, как можно больше, найти единение с этим городом, выразить свою любовь и преданность новому дому.*

– «Василеостровские» и «мечтатели» - две главные характеристики героев. С одной стороны детерминированность местом: вроде, Европа, вроде – Россия: ни то хорошо, ни то плохо, ни то велико и богато, ни то – убого и бедно. С другой – полет мысли, фантазии (как раз из этого места). Название задает добрую половину характеристики героев – их образ и смысл жизни.

– Скорее всего акцент делался на **суженности мира реального** (о чем прямо говорит метафора первого абзаца), как противопоставлению якобы широкому миру духовному. Слово **мечтательный** здесь мною читается с некоторой усмешкой.

Б) Как бы Вы назвали рассказ?

– **Ничего менять бы не стал. Все и так отлично!(2)**

– **Бедные люди**

– **Сложный вопрос. Да никак бы. Но уж если очень надо: «Картинки»**

– **«Мечта о жизни»**

– **Мечтатели**

– **Я бы назвал его «РАЙСКИЙ»**

11. ИНОСТРАННАЯ группа: А) Почему автор выбрала именно такое название?

– **потому что эти герои, у них нет счастливой жизни, но все-таки нужно жить, а чтобы жить в такой ситуации, им нужно мечтать**

– **Потому что, автор связывает их переживания с ее жизнью на Васильевском острове. Именно там, на В.О., могут жить такие люди, мечтатели.**

– **потому что рассказ говорит о жизни трех мечтателей, живущих на Васильевском острове, которое является самым туманным местом Петербурга**

– **потому что она хотела показать характер людей, живущих на Васильевском острове**

– **автор выбрала такое название рассказа, потому что говорит о людях, которые не могут жить реальную жизнь, а предпочитают жить в своих мечтах**

– **потому что хочет поместить историю в реальный контекст**

– **автор хочет привлечь наше внимание к месту действия (Санкт-Петербург) и в особенности к героям (их сущности – мечтателям)**

– этим названием она показывает, что имеет место в **Санкт-Петербурге**, смеется над **книжными людьми**, производит романтизм (иронически)

– может быть, потому что остров – это значит, что где-нибудь море и это как **идеальный выход в другой мир**

– по-моему, герой только один из многих чувствует как он

Б) Как бы Вы назвали рассказ?

– живи по своим правилам

– Между вечными **мечтами** и поиском себя

– остров **мечт**

– **иллюзии** петербуржцев

– придуманные жизни

– легкая душа

– **мечтатели** в коммунальной квартире

– потерянный в литературе

– **мечта** и впечатления

– **мечты** Семена