

Г.В. Кукуева

Алтайский государственный университет

**Авторская стратегия как одно
из оснований типологического описания
рассказов В.М. Шукшина**

Необходимость создания единой типологии малой прозы В.М. Шукшина продиктована репрезентацией текстов писателя в рамках современного коммуникативного пространства, актуализирующего обращение к изучаемому объекту как к целостной структуре, предполагающей, по мнению Е.В. Кофановой, выявление структурных взаимосвязей произведений писателя на уровне сюжетных ситуаций, проблематики, персонажной сферы [Кофанова, 1997]. Шукшинская классификация рассказов [Шукшин, 1991, с. 462] (рассказ-анекдот, рассказ-характер, рассказ-исповедь, рассказ-судьба), неоднократно рассмотренная и переработанная исследователями (собственно рассказ, новелла, рассказ-анекдот, рассказ-сценка, рассказ-очерк), не позволяет вычленить единый критерий, объединяющий представленные разновидности рассказа, и не дает оснований для их сопоставления. На сегодняшний момент в арсенале шукшиноведения имеется лишь некий набор разнородных критериев для характеристики жанрового многообразия малой прозы писателя: с позиции соотношения первичного и вторичного речевого жанра (рассказ-анекдот, рассказ-очерк, рассказ-сценка), взаимодействия речевых партий повествователя и персонажей, специфики категории образа автора (собственно рассказ, новелла), что актуализирует необходимость типологического исследования шукшинского рассказа, посредством которого может быть осмыслен механизм создания целостности творчества писателя.

Типологическое описание в самом широком смысле представляет собой сравнительное изучение структуры и функционирования объектов, объединенных некоторым набором релевантных признаков. Типология призвана решить две задачи: с одной стороны, выявить изоморфизм изучаемого объекта, то есть установить совокупность свойств, присущих всем анализируемым объектам; с другой стороны, определить алломорфизм объектов, то есть совокупность свойств, присущих лишь некоторому классу объектов. Методологической основой типологического описания «является совокупность процедур и соответствующих им мыслительных форм, ориентированных на понимание сложных явлений в их структурной самодостаточности, в их становлении и обособлении по отношению к гетерогенной среде» [Плотников, 1998, с. 930]. Типологическое описание базируется на системном подходе, «ориентирующем исследование на раскрытие целостности объекта, на выявление многообразных типов связей сложного объекта и сведение их в единую теоретическую картину» [Кохановский, 1999, с. 277]. Существенными для типологического исследования являются принцип целостности, означающий несводимость свойств элементов системы к сумме свойств, составляющих ее элементов; зависимость каждого элемента, свойства и отношения от его места и функции внутри системы; принцип структурности, предполагающий описание системы через установление ее структуры, то есть сети связей и отношений системы, обусловленность поведения системы свойствами ее составляющих.

В филологической науке типологический подход представлен литературоведческой типологией художественных жанров, а также лингвистической классификацией текстов согласно функциональным стилям. Исследователи неоднократно обращались к проблемам создания типологии текстов, о чем свидетельствуют классификации речевых произведений В.Г. Адмони и художественных текстов В.П. Белянина. Неоднократно предпринимались попытки типологического описания произведений литературы XIX века. Наглядным примером могут служить работы В.Г. Одинокова, рассматривающего вопросы типизации классического романа, А.И. Батюто, Г.Б. Курляндской, затрагивающих проблемы сравнительно-типологического изучения творчества Тургенева. Элементы типологического описания отражены и в ряде исследований по творчеству Шукшина, примером могут служить работы Т.Н. Никоновой, где на основе полевого принципа выявляются типы рассказов-анекдотов в аспекте их композиционно-речевой структуры.

Адекватность типологического подхода для анализа малой прозы В.М. Шукшина заключается, прежде всего, в аналитическом расщеплении формальной целостности объекта (жанра рассказа) с последующим концептуальным синтезом его наиболее устойчивых составных частей и внутренних связей, что превращает его в единство нового рода, точнее, в содержательную целостность. На основании отмеченного подхода представляется возможным выделить корпус ядерных текстов рассказов писателя, под которыми понимаются произведения с совокупностью признаков, образующих внутреннее устойчивое ядро взаимозависимостей и в этом своем виде становящихся конкретной единицей типологического знания. Произведения, обнаруживающие отклонения от установленной схемы, интерпретируются как модификации.

Типологическое описание служит тем методом, посредством которого представляется возможным создать классификацию, отражающую все многообразие рассказов писателя. Целью классификации подобного рода является установление системы типов малой прозы писателя и распределение рассказов по классам, соответствующим этим типам. В итоге может быть реконструирована целостная картина, отражающая жанровые особенности малой прозы автора.

Накопленный в шукшиноведении опыт исследования композиционно-речевой структуры позволяет актуализировать **лингвостилистический** аспект типологизации, который нацелен на рассмотрение того, «как образный строй выражается в художественной речевой системе произведения» [Максимов, 1993, с. 5]. Лингвостилистическая типология предполагает обращение к тексту как к структуре словесных форм в их эстетической организованности. Описание рассказов В.М. Шукшина на основании данной типологии осуществляется в тесной взаимосвязи жанровой природы рассказа с особенностями его речевой структуры, ибо, как справедливо отмечает Н.А. Николина, «стилевые жанрообразующие средства – это особая система речевых средств, с помощью которых формируется структура повествования и моделируется коммуникативная ситуация, определяющая сущность именно данного жанра» [Николина, 2002, с. 14].

Инструментом в описании служит категория образа автора, в ее типологическом аспекте: «индивидуальные качества “образа автора” рельефно и наглядно выступают при сопоставлении родственных или однородных словесно-художественных структур. Само собой разумеется, что это – один из тех исследовательских путей, которые могут привести к постановке важной и богатой общетеоретическими перспективами проблемы типологии образа автора в художественной литературе» [Виноградов, 1971, с. 160].

Комплекс жанровых и композиционно-речевых признаков, характеризующих малую прозу В.М. Шукшина, наглядно демонстрирует соединение принципов традиционного нарратива и модернистского повествования, что нашло отражение

в сложной архитектонике повествования, расщеплении монолитной простоты художественного слова автора. Исследователями малой прозы Шукшина отмечают: концентрация повествования на одном событии; сложность и многослойность содержания рассказа, соединение в нем эпоса и драмы; установка на рассказывание как создание своей истории повествователем или персонажем, и, как следствие, утрата одноплановости речевого стиля; диалогичность, пронизывающая все грани повествования: от сюжета до композиционно-речевой структуры; риторичность, проявляющаяся в ориентации текста на аудиторию. Немаловажный признак высвечивает и само жанровое многообразие рассказов: сценка, очерк, анекдот. Этот признак базируется на соотношении первичного текста и вторичного, полученного в результате процесса воспроизведения в рамках художественно-речевой структуры (теория речевого жанра М.М. Бахтина), что предполагает обращение к процессу художественной эвокации. Воспроизведение представляет собой «специфическую деятельность “человека говорящего”, содержанием которой является целенаправленная, функционально значимая, творчески протекающая реализация репрезентативной функции языка посредством знаковых последовательностей (текстов) в актах коммуникативной деятельности говорящего (автора) и слушающего (читателя) в коммуникативных ситуациях эстетической деятельности» [Чувакин, 1995, с. 21].

Разнообразие жанровой стилистики малой прозы В.М. Шукшина предполагает, что объектом эвокации являются жанрообразующие признаки первичного текста, продуктом эвокационной деятельности выступают те же самые признаки, но преобразованные, трансформированные определенным образом в структуре речевой композиции произведения. Взаимодействие первичного и вторичного позволяет говорить о рождении особого синтетического жанра, диалогичного по своей природе.

На основании перечисленных признаков малая проза писателя может характеризоваться как гибкая и подвижная в рамках коммуникативного пространства. Текстам рассказов свойственна бесконечная знаковая трансформация, способность генерировать разные смыслы: «...произведения Шукшина <...> легко и просто вписываются в “текст любой культуры”, будь это соцреализм оттепельной формации 1950-1960-х, или “онтологический реализм” «застойных» 1970-х, или постмодернизм 90-х, но оставляют при этом весьма заметный зазор, определяющий качество и меру собственного “текста”, “манеры” и “вечности” Шукшина, так что для каждой новой культуры он оказывается и простым, и сложным» [Козлова, 1999, с. 11].

Содержательная многомерность, многозначность малой прозы писателя приобретает особую значимость в современном коммуникативном пространстве, формирует модернистскую модель нарратива. Рассказы В.М. Шукшина представляют собой системы, кодовая природа которых не известна аудитории да начала художественного восприятия. По справедливому замечанию Ю.М. Лотмана, это – эстетика не отождествления, а противопоставления. Композиционно-речевая структура модернистского повествования актуализирует проблему характера локализации автора в тексте, то есть дейктического модуса, под которым понимается «функционально-семантическая категория текста, базирующаяся на значениях референциальной определенности/неопределенности всех содержащихся в нем элементов субъектной (имеется в виду субъект речи) и хронотопической семантики» [Дымарский, 1999, с. 243].

Дейктический модус текста реализуется через специфику взаимодействия авторской и читательской стратегий. Понятие **авторской стратегии** базируется на идеях В.В. Одинцова (коммуникативный план текста), И.В. Арнольд (авторская стратегия), В.Л. Каракчиевой (коммуникативная стратегия) и понимается вслед за данными исследователями как концепция реализации коммуникативной (целевой)

установки, которая устанавливает с учетом объективных и субъективных факторов и условий коммуникативного акта содержательную и формальную структуру высказывания и от которой зависит употребление языковых средств и стилистических приемов. Узловыми точками авторской стратегии, как считает И.В. Арнольд, «являются особые способы организации контекста, фокусирующие внимание на определенных элементах сообщения, устанавливающие семантически релевантные отношения между элементами <...>, создающие эстетическую и эмоциональную информацию» [Арнольд, 1999, с. 378]. Авторская стратегия является одной из граней проявления категории образа автора как инструмента типологического описания малой прозы В.М. Шукшина. Анализ художественного текста через призму авторской стратегии намечает многоаспектную глубину типологического описания: с позиции художественно-речевой структуры, эвокационного механизма преобразования речевых жанров, риторического построения рассказов писателя.

Рассмотрим реализацию авторской стратегии на примере собственно рассказов и рассказов-анекдотов. Опыт анализа подобного рода представляется важным, поскольку помогает увидеть механизм взаимодействия компонентов речевой структуры образа автора (речевой партии повествователя и персонажей), установить детерминированность их возможных модификаций жанровыми особенностями малой прозы.

Обозначенные в данной статье признаки малой прозы Шукшина, позволяющие квалифицировать собственно рассказы как чистую форму повествования, некую идеальную модель, которой свойственна особая тональность повествования – рассказывание об определенном событии или ситуации (на что неоднократно указывал В. Шукшин, характеризуя рассказ). Тон рассказывания «предполагает <...> строгую фактичность, экономию (иногда сознательно рассчитанную) изобразительных средств, не замедленную подготовку основной сущности рассказываемого» [Тамарченко, 2004, с. 404]. Рассказ-анекдот представляет собой самый мелкий вид рассказа, выделенный автором в рабочих записях. Это синтезированная жанровая форма, соединяющая воедино признаки анекдота и собственно рассказа. Т.Н. Никонова отмечает, «под рассказом-анекдотом понимается вторичный речевой жанр, характеризующийся, во-первых, острой внешнесобытийной ситуацией, выходя из которой, герой неожиданно для себя оказывается в “дураках”, во-вторых, заимствованными из первичного речевого жанра анекдота признаками парадоксальности, краткости, игрового начала и смеховости» [Никонова, 2002, с. 5]. Сказанное позволяет интерпретировать рассмотренную жанровую разновидность как одну из возможных модификаций собственно рассказа.

В силу равновеликой возможности выполнять нарративную функцию, выразителем авторской точки зрения в малой прозе Шукшина являются речевая партия повествователя и персонажей. В рамках данной статьи будут рассмотрены способы реализации авторской стратегии в речевой партии повествователя собственно рассказа (модель) и рассказа-анекдота (модификация).

1. Авторская стратегия в собственно рассказах

Идеальный художественный текст, по Шукшину, должен восприниматься читателем не как «сделанный конструкт», а как живая жизнь во всех ее проявлениях. Для того чтобы сохранить движение жизни в тексте и донести ее до аудитории, автор вырабатывает определенную стратегию, механизм взаимодействия с читателем.

В речевой партии повествователя собственно рассказов стратегическая программа автора реализуется посредством определенной системы поэтических приемов, к которым относятся приемы собственно диалогического спектра (диалогизация, цитация) в их лингвистических характеристиках, приемы герменевтического

характера (парцелляция, вставка, пояснение, уточнение). Обратимся к рассмотрению работы наиболее показательных приемов: цитации, парцелляции, вставки.

Прием цитации состоит во введении в авторское повествование отдельных, раздробленных элементов речи персонажей. Данные элементы имеют статус воспроизведенных и не вычлениваются из авторского контекста без нарушения его смысловой и структурной целостности.

*Образовали круг. Ванька подбоchenился и пошел. В трудные минуты жизни, когда нужно **растрогать** человеческие **сердца** или **отвести** от себя **карающую руку**, Ванька пляшет «Барыню». **И как пляшет!** Взрослые говорят про него, что он, **чертенок**, **«от хвоста грудинку отрывает»** («Далекие зимние вечера»).*

В данном фрагменте посредством приема цитации «слово» персонажа (Ваньки) в виде отдельных вкраплений органически вплетается в авторское повествование. Идиоматические выражения, принадлежащие герою и, возможно, необозначенным персонажам: «**растрогать сердца**», «**отвести карающую руку**» имеют проекцию во внутреннее состояние Ваньки. «Слово» «необозначенных» персонажей сливается со словом повествователя: «**И как пляшет!** ... **чертенок**», «**от хвоста грудинку отрывает**». Любование Ванькой, оценка его пляски со стороны окружающих накладывается на оценку самого повествователя, отсюда рождается органическое многоголосие речевой партии повествователя, заключающееся в переливании и переплетении то расширяющихся, то сужающихся речевых пластов автора и персонажей. Формальная и содержательная структура высказываний, представленных в данном фрагменте текста, ориентирована на читательскую аудиторию, перед которой звучит полифония голосов, а авторская позиция находится в центре этого звучания.

Приемы герменевтического характера формируют два способа репрезентации авторской стратегии: имплицитный и эксплицитный.

При парцелляции создается скрытая диалогичность рассматриваемого речевого слоя: авторское высказывание, монологичное в своей основе, наделяется отдельными языковыми особенностями, свойственными диалогу (краткость, лаконичность, содержательная емкость каждой фразы).

В сердце Сергея опять толкнулась непрошенная боль... Жалость. Любовь, слегка забытая. Он тронул руку жены, поглаживающую сапожок. Пожал. Клавдия глянула на него... Встретились глазами. Клавдия смущенно усмехнулась, потряхнула головой, как она делала когда-то, когда была молодой, – как-то по-мужичьи озорно, простецки, но с достоинством и гордо («Сапожки»).

В приведенном фрагменте текста авторское повествование отличается лаконичностью, по структуре и семантике напоминает драматическую ремарку. Речь повествователя функционально перестраивается, усиливается изобразительная функция авторского «слова». С помощью глагольной лексики авторское повествование ориентируется на сообщение о месте и времени события, о жестах и поступках персонажей: «**толкнулась боль**», «**тронул**», «**пожал**», «**глянула**», «**усмехнулась**» и т.д. Однако при этом сохраняется отличительная черта авторской речи – интеграция речевых элементов разных субъектных сфер, что позволяет говорить об особой ремарочности повествовательного слоя. Данное свойство авторской речи функционально значимо в малой прозе Шукшина, ибо оно служит реализации важного в риторическом отношении приема: своеобразной поэтапной **раскадровке** отдельно вычлененного кадра. Сначала автор лаконично заявляет о внутреннем состоянии героя: «*В сердце Сергея толкнулась непрошенная боль... Жалость. Любовь, слегка забытая*», затем фокусируется внимание на внешнем проявлении состояния: «*Он тронул руку жены, поглаживающую сапожок. Пожал*». Следующим этапом является подключение к ситуации второго персонажа (жены Сереги) и репрезентация его состояния через внешнее проявление: «*Клавдия гля-*

нула на него...Встретились глазами. Клавдия смущенно усмехнулась, тряхнула головой...».

Цепочка сказуемых «толкнулась», «тронул», «глянула», «встретились», «усмехнулась», «тряхнула», «делала» выражает последовательные однотипные действия, что, во-первых, создает эффект повышенной динамичности речевой партии повествователя, во-вторых, имеет риторический эффект как знак авторской стратегической программы: зримо представить перед читателем происходящее событие.

Прием вставки, как, собственно говоря, и пояснение, формирует нетрадиционное для собственно рассказов – эксплицитное выражение авторской позиции в речевом слое повествователя. Данный прием частотен в малой прозе Шукшина, он базируется на особенностях синтаксического построения авторского высказывания и состоит во введении в речевую партию повествователя особого рода пояснений, уточнений, открыто направленных на сферу сознания читателя. В авторском контексте данные конструкции, как правило, репрезентируются различного рода средствами: тире, скобками, двоеточием.

Веня в самом деле не был красавцем (маловат ростом, худой, белобрысый... и вдобавок хромой: подростком был прицепщиком, задремал ночью на прицепе, свалился в борозду, и его шаркнуло плугом по ноге), и когда ему напоминали об этом – что не красавец, – Веню трясло от негодования («Мой зять украл машину дров!»)

Выделенный вставной элемент принадлежит речи необозначенных персонажей. Содержательный уровень анализируемого высказывания достаточно емкий: дается портретная характеристика героя «маловат ростом, худой, белобрысый... и вдобавок хромой», а также воспроизводится имплицитно представленная в тексте рассказа ситуация случившегося несчастья «подростком был прицепщиком, задремал ночью на прицепе, свалился в борозду, и его шаркнуло плугом по ноге». При этом смысловые акценты вставного элемента накладываются на семантическую и синтаксическую структуру основного высказывания и создают, с одной стороны, прерванность авторской речи, а с другой, – ее семантическую многослойность. Знаком прерванности служит смена стилистического регистра речи (в речь повествователя вводятся синтаксические и лексические единицы разговорного характера «маловат ростом», «вдобавок», «шаркнуло»). Второй выделенный признак проявляется в насаивании двух разных в пространственно-временном отношении ситуаций: ситуации рассказывания о Вене и ситуации случившегося с ним некогда происшествия. Совмещение пространственно-временных континуумов в рамках субъектно-речевой сферы автора дает возможность читателю одновременно прочитывать и соотносить два разных информационных потока.

Итак, анализ данного примера свидетельствует, что структура и семантика речевой партии повествователя организуются с учетом реализации коммуникативной установки, заложенной в авторской стратегии: посредством нарушения целостности стилистики и интонации речевой партии повествователя, осуществляя привлечение читательского внимания к тексту.

2. Авторская стратегия в рассказах-анекдотах

Условия функционирования рассматриваемого типа рассказов позволяют квалифицировать его как особый ситуативный жанр. Ситуативная прикрепленность предполагает особое чувство аудитории, на которую рассчитано рассказывание истории: «коммуникация строится таким образом, будто говорящий и слушающий в момент порождения речи одновременно созерцают изображаемые события. Реалии пространства и времени сведены до минимума» [Седов, 1998, с. 5].

В рассказах подобного типа авторская стратегия в первую очередь реализуется через механизм воспроизведения первичного речевого жанра во вторичном жанре рассказа-анекдота, так как эвокационный потенциал первичного жанра

определяет особенности композиционно-речевой структуры произведения. Ключевые признаки анекдота: парадоксальность, смеховость, краткость, игровое начало активно проявляют себя в речевой партии повествователя. Моделирование коммуникативной ситуации между автором и читателем организуется через «прочитывание», узнавание «сигналов» первичного речевого жанра, благодаря которым у читателя создается представление об указанных признаках и особенностях их воспроизведения.

Обратимся к рассмотрению двух признаков первичного речевого жанра в рассказе-анекдоте: игровому началу, заключающему в себе способ бытования речевого жанра анекдота, краткости как характеристики, активно влияющей на содержательную и формальную стороны жанра (точка зрения Т.Н. Никоновой).

Игровое начало пронизывает структуру повествования рассказа-анекдота, начиная с лексического уровня и заканчивая речевой композицией. Оно ощущается в авторском облике, сюжете, отдельном художественном приеме.

Жена называла его – Чудик. Иногда ласково. Чудик обладал одной особенностью: с ним постоянно что-нибудь случалось. Он не хотел этого, страдал, но то и дело влипал в какие-нибудь истории – мелкие, впрочем, но досадные («Чудик»).

В представленном фрагменте авторского повествования нет описания внешности героя, отсутствует имя, все повествование концентрируется вокруг ситуативной (ролевой) номинации персонажа «чудик» (двойное повторение) и его особого таланта – попадать в истории. Герой играет роль, данную ему окружающими. Однако структура и семантика речевой партии повествователя в приведенном примере прагматичны. Отмеченное свойство проявляется в следующем.

Ролевая номинация (знак авторской стратегии) предполагает пресуппозиционные знания аудитории: создается впечатление, что читатель знаком с героем и поэтому ему не важны его фамилия и социальный статус. Отсутствие характеристики и описания внешности – типичные признаки анекдотического повествования, в котором обычно предполагается, что слушатель или читатель домыслит сами. Парадоксальность происходящего подкрепляется введением анкетных данных героя в конце рассказа: *«Звали его – Василий Егорыч Князев. Было ему тридцать девять лет от роду. Он работал киномехаником в селе»*, отчего возникает ощущение «перевернутой» композиции, игры.

Неоднородность авторского речевого слоя (как типологический признак малой прозы), заключающаяся в органическом переплетении субъектно-речевых сфер автора и необозначенных персонажей, позволяет читателю целостно представить имплицитную ситуацию. Явление чужой речи реализовано посредством цитации отдельных лексем и фраз: «чудик», «то и дело влипал в какие-нибудь истории». Синтаксис авторского речевого слоя представлен предложениями с ментально конкретнореферентными смыслами: *«Жена называла его – Чудик», «Чудик обладал одной особенностью: с ним постоянно что-нибудь случалось»*. В данных конструкциях сообщается о действиях или состояниях конкретных объектов, которые проявляются в момент их непосредственного наблюдения. Все отмеченные особенности построения речевой партии повествователя ориентированы на репрезентацию отдельной театрализованной сцены, разворачивающейся перед глазами слушающего или читающего.

Построение речевой партии повествователя подобным образом – знак авторской стратегии, направленной на формирование языковой игры как способа функционирования речевого жанра анекдота, а также как одного из возможных вариантов взаимодействия автора с читателем.

Краткость рассказов-анекдотов на уровне композиционно-речевой структуры просматривается, прежде всего, в предельном лаконизме повествования, в спрессованности и сжатости информационного потока, «в повышенной роли имплицитной информации, которая скрыта в подтексте и пресуппозиции, основан-

ной на принципе повышенной парадигматической семантики текстообразования, расчет автора на «прошлый опыт» читателя позволяет «усилить роль каждого коммуникативного сигнала» [Никонова, 2002, с. 53].

Санька Журавлев рассказал диковинную историю. Был он в городе (мотоцикл ездил покупать), зашел там в ресторан покушать. Зашел, снял плащ в гардеробе, направился в зал... А не заметил, что зал отделяет стеклянная стена – пошел на эту стену. И высадил ее. Она прямо так стоймя и упала перед Санькой и со звоном разлетелась в куски. Ну, сбежались. Санька был совершенно трезв, поэтому милицию вызывать не стали, а повели его к директору ресторана на второй этаж («Версия»).

Представленный пример наглядно демонстрирует выдвижение и динамическое чередование речи автора и персонажа. Повествование начинается с фактуально-содержательной информации, сразу же вводящей читателя в казусную ситуацию, лаконично заявленную смысловой меткой: «диковинная история». Воспроизведенное в речевой партии повествователя «чужое высказывание» сохраняет свою стилистику и структуру. Глагольные и наречные лексемы с субъективной и разговорной окраской «высадил», «стоймя», перефразированное устойчивое сочетание «разлетелась в куски», парцеллированные конструкции «*Был он в городе (мотоцикл ездил покупать), зашел там в ресторан покушать. Зашел, снял плащ в гардеробе, направился в зал... А не заметил, что зал отделяет стеклянная стена – пошел на эту стену. И высадил ее*», являясь знаками речевой сферы героя, придают динамизм авторскому повествованию, делают его полифоничным, то есть организуют повествование путем воспроизведения речевой действительности. Органичный ввод чужого слова в речевую партию повествователя дает возможность кратко, но семантически емко представить происходящее. В парцелляте «ну, сбежались» содержится некий объем имплицитной информации, фиксирующей реакцию окружающих на происходящее, оставшееся за рамками повествования. С помощью данного компонента воспроизводится лишь ядерный сигнал реакции на анекдотическое происшествие, а все подробности описываемого события читатель должен воспроизвести сам посредством выстраивания ассоциативных связей. Дейктические элементы «зашел там», «прямо так стоймя и упала» являются смысловыми метками, непосредственно направленными на введение читателя в ситуацию «ресторанного скандала».

Таким образом, признак краткости рассказов-анекдотов реализует немаловажное направление авторской стратегии: сформировать эффект предугадывания реакции на ситуацию, оценивание ее изнутри, то есть то, что называет Т.Г. Винокур «эффектом необманутого ожидания» [Винокур, 1980].

Итак, проведенный в статье анализ речевой партии повествователя в собственно рассказах и рассказах-анекдотах позволяет увидеть общее (типологическое) и специфичное в реализации авторской стратегии.

Авторская стратегия в текстах собственно рассказов и рассказов-анекдотов Шукшина реализуется в большей мере имплицитно, нежели эксплицитно. Характер ее представленности сохраняет иллюзию незаданности художественного текста, что позволяет охарактеризовать его как семиотически неоднородное образование, смысл которого рождается через диалогическое соединение и семантическое приращение взаимно непереводимых пластов художественного текста и текста, порожденного адресатом в процессе интерпретации. Весь этот процесс носит творческий характер, потому как результатом является текст-интерпретатор, созданный на основе диалогических отношений с автором, чей лик проявляется через определенный набор стратегических действий с читателем.

Специфика и формы репрезентации авторской стратегии определяются жанровыми особенностями малой прозы писателя, что детерминирует наличие модели рассказа и его возможных модификаций. В собственно рассказах (модель) ав-

торская позиция ориентирована на реализацию ключевого признака – процесса рассказывания как диалога с читателем. Данная установка осуществляется за счет работы ядерных приемов: цитации, диалогизации, парцелляции, вставки, предполагающих различные варианты взаимодействия автора с аудиторией. Ситуативность, парадоксальность и адекватность рассказа-анекдота (модификация) первичному жанру детерминировали в качестве знаков авторской стратегии использование таких признаков, как языковая игра и краткость повествования, что усилило риторическое прочтение текста рассказа-анекдота по сравнению с собственно рассказом.

Использование авторской стратегии как одного из оснований типологического описания малой прозы В.М. Шукшина представляется адекватным и перспективным, ибо позволяет высветить разные грани категории образа автора в модели и ее модификациях, описать особенности реализации коммуникативной установки автора, а также наметить многоаспектность типологического исследования жанра рассказа.

Литература

- Арнольд И.В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: Сб. статей. СПб, 1999.
- Виноградов В.В. О теории поэтической речи. М., 1971.
- Винокур Т.Г. Закономерности стилистического использования языковых единиц. М., 1980.
- Дымарский М.Я. Проблемы текстообразования и художественный текст. СПб, 1999.
- Козлова С.М. Литературное наследие Шукшина в научном менталитете России и Запада // Творчество В.М. Шукшина в современном мире. Барнаул, 1999.
- Кофанова Е.В. Проблема художественной целостности творчества В.М. Шукшина: Дис... канд. филол. наук. М., 1997.
- Кохановский В.П. Философия и методология науки. Ростов/Дону, 1999.
- Максимов Л.Ю. О методике филологического анализа художественного произведения (на материале рассказ И.А. Бунина «Легкое дыхание») // «Русский язык в школе». 1993. № 6.
- Николина Н.А. Поэтика автобиографической прозы. М., 2002.
- Никонова Т.Н. Рассказ-анекдот как художественно речевая разновидность рассказов В.М. Шукшина: Автореф. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2002.
- Никонова Т.Н. Рассказ-анекдот как художественно-речевая разновидность рассказов В.М. Шукшина: Дис. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2002.
- Плотников В.И. Типологический подход // Современный философский словарь. Лондон, Франкфурт-на-Майне, Париж, Люксембург, Москва, Минск, 1998. С. 930-931.
- Седов К.Ф. Основы психолингвистики в анекдотах. М., 1998.
- Творчество В.М. Шукшина как функционирующая целостность: проблемы, поиски, решения. Барнаул, 1998.
- Теория литературы: Учебное пособие для студентов филол. факультетов высш. уч. заведений: В 2-х т. / Под ред. Н.Д. Тмарченко. Т. 1. М., 2004.
- Чувакин А.А. Смешанная коммуникация в художественном тексте: Основы эвокационного исследования. Барнаул, 1995.
- Шукшин В.М. Из рабочих записей // Шукшин В.М. Я пришел дать вам волю: Роман. Публицистика. Барнаул, 1991. С. 462-469.