

Г.В. Кукуева

Алтайский государственный университет

**Лингвопоэтическая типология
текстов рассказов В.М. Шукшина
(теоретический аспект)**

Необходимость типологического описания малой прозы В.М. Шукшина продиктована накопленным в шукшиноведении теоретическим и историко-филологическим материалом, о чем свидетельствуют, например, работы Л. Аннинского [1977], В.Ф. Горна [1981], Е.В. Кофановой [1997], Т.Л. Рыбальченко [1999]. Спектр типологического осмысления текстов малых повествовательных форм автора исследователи первоначально связывали с решением задач, касающихся поэтики шукшинской прозы. Однако специфика рассказов, поиск общих типологических черт в архитектонике и анализе характеров привел в дальнейшем к постановке проблемы внутренней типологии, основанием которой, по мнению В.Ф. Горна, должен стать «признак внутренней преемственности тем и образов, центростремительности, детерминирующей необыкновенную способность к единению всех элементов, что позволяет «малые» рассказы представить в виде особого художественного материка, характеризующегося общностью типологических структур» [Горн, 1981, с. 225].

Немаловажное значение в решении вопроса о типологическом описании имеет трактовка произведений самим писателем, предложенная в его публицистических работах: рассказ-судьба, рассказ-характер, рассказ-исповедь, рассказ-анекдот [Шукшин 1991, с. 462-469], что свидетельствует о гибкости, способности данных объектов к типологизации. Специфика особо значимых признаков рассказа, среди которых В.М. Шукшиным названы установка на процесс «рассказывания», ориентация на широкую читательскую аудиторию, репрезентация рассказчика маской обыкновенного человека, создание особого типа героя-«чудика», «дурочка», указывает на их лингвопоэтическую природу. Комплекс признаков формирует направление исследования малой прозы с точки зрения лингвопоэтической значимости ее составляющих (композиционно-речевая организация, система образов, особенности жанра). Фактор *лингвопоэтической значимости* заключается в реализации художественно-эстетической функции, предполагающей, во-первых, воздействие на читателя, во-вторых, направленность на само произведение, воссоздание художественной модели мира.

Выделенные типы рассказов как явление внутрижанровой разновидности малой прозы послужили толчком к размышлениям шукшиноведов, впоследствии приведших к видоизменению существующей классификации, как отдельные звенья в нее вошли собственно рассказы, рассказы-новеллы, рассказы-сценки, рассказы-очерки [Рыбальченко, 1999; Козлова, 1992]. В арсенале современного шукшиноведения имеется целый спектр монографических исследований, посвященных анализу отдельных типов малой прозы в аспекте лингвопоэтики, теории эвокации, жанроведения [Кукуева, 2001; Никонова, 2005; Пешкова, 1999; Старолетов, 1997]. Наметившиеся тенденции многовекторности описания рассказов В.М. Шукшина, к сожалению, не устраняют существующую автономность прово-

димых исследований, их изолированность друг от друга, что закономерным образом ставит вопрос о необходимости выявления наряду с дифференциальными признаками общих, доминантных черт, репрезентирующих типологическое единство шукшинского рассказа как малой прозаической формы.

Релевантность типологического подхода по отношению к жанровому многообразию малой прозы писателя продиктована также установками современной гуманитарной парадигмы, провозгласившей идею антропоцентрического подхода по отношению к исследуемым объектам в сопряжении с новыми направлениями системного мышления. Такое положение дел в области методологии позволило выдвинуть на первый план репрезентацию творчества писателя как особого рода целостности неравновесных сложных систем, по справедливому замечанию В.Н. Садовского, существенно изменило и характер технологии: «проектируются и создаются в настоящее время не отдельные изделия, а системы» [Садовский, 1996, с. 65]. Следовательно, методологическая значимость положений названной парадигмы в нашем случае видится, прежде всего, в переключении внимания с отдельных объектов на жанровое многообразие малой прозы Шукшина как целостной системы. На этом фоне достаточно глубокой по содержанию представляется позиция, некогда сформулированная В.Ф. Горном и ставшая отправной точкой в исследовании проблем целостности творчества Шукшина: «проза писателя – качественно новое эстетически целостное повествование» [1981, с. 242]. В рамках проводимого типологического описания малой прозы интересной представляется идея Е.В. Кофановой, нацеленная на описание *механизма* целостности художественной системы писателя, «закрывающейся в пересечении параллелей в поисках возможного синтеза и обновления средств художественной выразительности различных жанров и видов искусств» [1997, с. 7].

Представленные положения мыслятся нами в качестве основных факторов, детерминирующих необходимость разработки лингвопоэтической типологии шукшинских рассказов.

Процедура типологизации любого исследуемого объекта в теоретико-методологическом аспекте предполагает обращение к его структуре и обнаружение того минимума релевантных признаков, без которых исследуемое сложное явление не может существовать. Данная процедура «ориентирована на понимание сложных явлений в их структурной самодостаточности, в их становлении и обособлении по отношению к гетерогенной среде» [Плотников, 1998, с. 930]. Характеристика исследуемого объекта, в таком случае, складывается из нескольких шагов: 1) аналитическое расщепление формальной целостности знания; 2) концептуальный синтез наиболее устойчивых составных частей и внутренних связей; 3) репрезентация единства нового типа, то есть содержательной целостности.

Типологическое описание представляет собой сравнительное изучение структуры и функционирования объектов, объединенных некоторым набором релевантных признаков. Методологической основой подобного описания признается системный подход, «ориентирующий исследование на раскрытие целостности объекта, выявление многообразных типов связей сложного объекта и сведение их в единую теоретическую картину» [Кохановский, 1999, с. 277]. Системный подход предполагает необходимость выявления механизма, с помощью которого осуществляется взаимодействие между элементами системы. Именно специфическое взаимодействие приводит к возникновению новых системных свойств. В качестве вспомогательных выступают принцип целостности и структурности.

Однако сформулированные нами ранее принципы «децентрации» и диалогизации художественно-речевой структуры малой прозы [Кукуева, 2001], проявляющиеся в отсутствии базового нарративного слоя, в аккумуляции

сложного смысла, позволяют обратиться к идеям парадигмы нового системного мышления [Садовский, 1996], приведшим к определению системы «как самоорганизующегося», открытого динамического образования. Сущностные характеристики подобной системы базируются на шкале «симметрия/асимметрия», где первый признак оппозиции указывает на технологию существования равновесных, иерархически организованных систем. Второй признак раскрывает характер технологии построения необратимых, неравновесных систем на основе поступательного движения, превращения каждого его момента из кругового в спиральное. Положение о шукшинских произведениях как о сложном образовании [Кукуева, 2001] дает возможность применить к ее составляющим приемы и процедуры традиционного системного взгляда в сопряжении с наметившимся новым подходом.

Методологическая значимость системы с парадигмой устойчивости и равновесия, прежде всего, видится в использовании классификационных процедур типологизации малой прозы, в иерархической организации поуровневой интерпретации категории «образа автора», а также в обращении к самому исследуемому объекту (тексту) изнутри, как к целостному единству доминантных содержательных, композиционно-речевых и структурных признаков. Идеи современного системного мышления представляются релевантными для описания динамической организации художественно-речевой структуры рассказов В.М. Шукшина, модифицировании речевой композиции за счет поэтических приемов и взаимодействия первичных и вторичных речевых жанров. С учетом данных позиций осуществляется описание типа-образца (собственно рассказ) и производных от него типов (рассказ-анекдот, рассказ-очерк, рассказ-сценка).

Общие теоретико-методологические основы типологического осмысления объектов в применении к художественному тексту как результату творческого процесса писателя и продукту эстетического восприятия читателя сопрягаются с установками *лингвопоэтического принципа описания*, так как данное взаимодействие имеет целью создание особой типологии, способной репрезентировать творчество того или иного писателя как целостность. Изучение языка художественного произведения в лингвопоэтическом аспекте базируется на виноградской традиции о двух кругах учения о композиционно-речевых категориях литературы.

При создании *лингвопоэтической типологии* шукшинского рассказа учение о композиционно-речевых категориях литературы приобретает несомненную методологическую значимость. Релевантность названных подходов видится в следующем.

Рассмотрение однородных форм словесной композиции дает возможность обозначить общие черты в реализации разных типов речи, приемов вовлечения в структуру произведения разных видов устного речевого высказывания, что позволит выявить жанрообразующие признаки первичного и вторичного текста, обозначить точки «смешения» жанров (анекдот/рассказ-анекдот; сценка/рассказ-сценка, очерк/рассказ-очерк), отметить общее и специфическое в композиционных формах. Обращение к произведению как к целостной индивидуальной структуре высвечивает в малой прозе В.М. Шукшина тексты, объединенные отличительным набором признаков речевой композиции. «Образ автора» в предлагаемой процедуре мыслится, с одной стороны, в качестве связующего звена двух кругов учения, ибо «законы изменений структур литературно-художественных произведений и законы развития художественных стилей национальных литератур и мировой литературы в целом, не могут быть объяснены и открыты без тщательного изучения историко-семантических трансформаций «образа автора» в разных типах и системах словесного творчества» [Виноградов, 1971, с. 151], с другой, как инструмент типологического описания рассказов,

посредством которого представляется возможным вскрыть механизм создания целостности малой прозы писателя.

Типологическое описание в аспекте лингвопоэтики предполагает свою единицу анализа, коей выступает художественно-речевая структура (ХРС) текста, определяемая в свете идей В.В. Виноградова как система динамического развертывания словесных рядов, разных форм и типов речи в сложном словесно-художественном единстве. Динамика предусматривает водоизменение ХРС, представляя модель и возможные модификации как производные типы от основного образца. Целостное понимание ХРС видится через призму рассмотрения 1) авторского и персонажного речевых слоев; 2) композиционно-речевых форм; 3) воспроизведенных в тексте разных типов, форм речи, разных стилей, использованных изобразительно-выразительных средств и приемов. Однако среди представленных соотношений современными исследователями статус важнейших справедливо отдан речевой партии повествователя (РППов) и речевой партии персонажей (РППерс). Каждый из представленных слоев имеет свой типовой набор языковых средств, структуру, функциональную нагруженность в художественном тексте как целом, свою внутреннюю типологию. Определяющим фактором речевых партий является лингвопоэтическая значимость. В акте художественной коммуникации между субъектом говорящим и субъектом слушающим данные единицы выступают в качестве репрезентантов личности субъекта говорящего (автора).

В теоретическом плане создание лингвопоэтической типологии малой прозы В.М. Шукшина предполагает несколько этапов, которые могут быть охарактеризованы следующим образом.

Первый этап призван охарактеризовать шукшинский рассказ как целостную структуру словесных форм в их эстетической организованности, выделить в жанровом многообразии рассказов набор доминантных жанровых и композиционно-речевых признаков, характеризующих весь корпус малой прозы. На данном этапе дается характеристика ХРС как системы взаимодействующих ядерных и периферийных компонентов, функционирующих во всех рассказах. На основе доминантных признаков осуществляется выделение ведущей группы произведений, реализующей «рассказовой» принцип повествования. Этап предполагает анализ собственно рассказов как стандартизированной речевой структуры малой прозы В.М. Шукшина.

На втором этапе производится сопоставление ХРС рассказов с позиции лингвопоэтической нагруженности ее составляющих, вводится понятие *лингвопоэтического типа текста*, под которым понимается система соотношения ключевых признаков жанрового и композиционно-речевого оформления с точки зрения лингвопоэтической значимости. Своей лингвопоэтической стороной тип нацелен на реализацию эстетической функции, обращенной к риторическому прочтению произведения, к отражению авторского видения действительности. Данный тип имеет целью раскрытие тех закономерностей ХРС, которые обуславливают появление смысла, ибо весь художественный текст – «сложно построенный смысл. Все его элементы суть элементы смысловые» [Лотман, 1970, с. 19]. Собственно рассказ определяется как тип-образец. Система деривационных отношений позволяет установить производные от него типы, представляющие собой синтезированные жанры: рассказ-анекдот, рассказ-очерк, рассказ-сценка, (доминантный признак – взаимодействие своего и чужого «слова» на основе процесса эвокации). В производных типах ХРС представляется функционально преобразованной, осложненной путем нарушения линейной организации. Механизм взаимодействия ее составляющих в каждом из производных типов описывается на основе применения принципа подвижности «образа автора» в структуре повествования,

теории первичных и вторичных речевых жанров. На данном этапе используются процедуры установления условий неравновесности ХРС.

На третьем этапе осуществляется собственно типологизация малой прозы Шукшина. Для этого дается характеристика модели-образца ХРС и ее возможных модификаций, обусловленных уровнями проявления «образа автора»: 1) субъект речи, принадлежащий миру художественного текста (автор, репрезентируемый маской повествователя или героя); 2) субъект речи, стоящий над миром художественного текста (авторская позиция); 3) особая речевая структура, складывающаяся из взаимодействия РППов и РППерс. Соотношение понятия модели с категорией «образа автора» видится вполне обоснованным, «модель композиционно-речевой структуры как поверхностная структура текста соотносится с личностью субъекта говорящего и субъекта слушающего как его глубинными структурами» [Панченко, 1998, с. 10].

Уровни проявления категории «образа автора» интерпретируются в следующей последовательности.

Первый уровень обнаруживает две модели ХРС: с экзегетическим («Беседы при ясной луне», «Далекие зимние вечера», «Мой зять украл машину дров!», «Танцующий Шива», «Ораторский прием» и др.) и диегетическим («Горе», «Как мужик переправлял через реку волка, козу и капусту», «Дядя Ермолай», «Чужие», «На кладбище» и др.) повествователем. В первой модели наблюдается динамическое взаимодействие нарративного звена – повествователя (наблюдателя) и персонажей, формой взаимодействия авторского «слова» и персонажного выступают косвенная речь и несобственно-авторское повествование. Вторая модель ХРС представляет равное сосуществование речевых слоев рассказчика и персонажей. Их взаимодействие осуществляется путем использования несобственно-авторского повествования и несобственно-прямой речи. Основанием модифицирования моделей служат поэтические приемы, имеющие целью субстанционально-функциональное преобразование речевой композиции, появление у нее новой значимости, обусловленной употреблением в том или ином типе рассказов.

Модификации первой модели организуются приемами диалогизации и цитации, придающими авторскому монологическому (традиционно) слову свойств диалога как формы речевой коммуникации («Беспалый», «Сапожки», «Капроновая елочка» и др.). В подтверждение сказанному рассмотрим пример работы приема диалогизации: *«Все кругом говорили, что у Сереги Безменова злая жена. Злая, капризная и дура. Все это видели и понимали. Не видел и не понимал этого только Серега. Он злился на всех и тайне удивлялся: как они не видят и не понимают, какая она самостоятельная, начитанная, какая она...»* («Беспалый»). Выделенные конструкции с косвенной и свободной прямой речью являются знаком диалогического полисубъектного повествования. Их лингвопоэтическая нагрузка проявляется, во-первых, в реализации авторской позиции, спрятанной в антонимическом пересечении разных точек зрения: *«Злая жена. Злая, капризная и дура»* (мнение окружающих); *«самостоятельная, начитанная»* (позиция мужа); во-вторых, в полистилизме повествования: одновременно в представленном фрагменте сосуществуют несколько стиливых пластов.

Прием субъектного расслоения речевой сферы рассказчика, функционирующий во второй модели, приводит к следующим модификационным вариантам: рассказчик обособляется от «образа автора» («Дядя Ермолай», «Из детских лет Ивана Попова») или, напротив, его субъектно-речевая сфера расширяется до пределов «образа автора» («На кладбище», «Горе», «Боря»). С точки зрения лингвопоэтики модификации модели ХРС демонстрируют принцип выстраивания в едином тексте разнородных в стилистическом и пространственно-временном плане контекстов, что придает авторскому повествованию семантическую многоплановость. Обратимся к примеру: *«Было мне лет двенадцать. Сидел в огороде, обхва-*

тив руками колени, упорно, до слез **смотрел** на луну. Вдруг **услышал**: кто-то не-вдалеке тихо **плачет**. Я **оглянулся** и **увидел** старика Нечая, соседа нашего. Это он **шел**, маленький, худой, в длинной холщовой рубахе. **Плакал** и что-то **бормотал неразборчиво**» («Горе»). Выделенные лексемы – наглядное подтверждение совмещающихся пространственно-временных континуумов в рамках субъектно-речевой сферы рассказчика. Авторская речь фиксирует детское восприятие в форме пересказа, воспроизведенного взрослым лицом. Подобное построение авторского повествования дает возможность читателю одновременно прочитывать и соотносить несколько информационных потоков.

Второй уровень репрезентирует модель ХРС, организованную «образом автора». Повествование в рассказах представляет собой взаимодействие объективированной авторской точки зрения с субъектно-речевыми сферами персонажей. Возможные модификации модели ХРС, предопределяются двумя факторами: ориентацией на точку зрения главного героя («Солнце, старик и девушка», «Экзамен», «Шире шаг, маэстро», «Леля Селезнева с факультета журналистики», «Осенью», «Ваня, ты как здесь?!» и др.); обособленностью специфической авторской оценочности («Племянник главбуха», «Ленька», «Артист Федор Грай» и др.).

В первом случае модификация ХРС базируется на синкретической организации авторской речи: происходит вклинивание особенностей речевой сферы главного героя в авторское «слово». Уровень композиционно-речевых форм характеризуется преобладанием прямой и несобственно-прямой речи, отмечается процесс диалогизации внутреннего монолога персонажа. В рассказах с подобной ХРС авторская позиция выражается имплицитно, посредством отбора и воспроизведения элементов субъектно-речевой сферы персонажей. Подтвердим сказанное примером: «Солнце коснулось вершин Алтая и стало медленно погружаться в далекий **синий** мир. <...> А в долине – между рекой и горами – **тихо** угасал **красноватый** сумрак. И надвигалась от гор **задумчивая** мягкая тень. Потом солнце совсем скрылось за острым хребтом Бубурхана, и тотчас оттуда вылетел в **зеленоватое** небо стремительный веер **ярко-рыжих** лучей» («Солнце, старик и девушка»). Авторская речь насыщена лексемами – знаками восприятия картины природы героем. Органическая спаянность «своего» и «чужого» слова делает повествование субъективно-цитатным.

Второй модификационный вариант предполагает четкую смену и чередование речевых пластов автора и персонажей. Автор находится за рамками происходящих событий, его точка зрения – это позиция наблюдателя со стороны. Среди композиционно-речевых форм и типов речи смысловую нагрузку получает собственно авторское повествование, представленное монологом и несобственно-авторское повествование. В ХРС рассказов автор, как правило, репрезентируется позицией наблюдателя со стороны: «**Старик, Наум Евстигнеев хворал с похмелья. Лежал на печке, стонал. Раз в месяц – с пенсии – Евстигнеев аккуратно напиивался и после этого три дня лежал в лежку. Матерился в бога.** <...> **Старик никак не реагирует на это предложение. Он бы похмелился, но жалко денег.**» («Космос, нервная система и шмат сала»). Данный пример свидетельствует о диалогическом многоголосии авторской речи, на фоне широкого использования словоупотреблений изображаемой среды авторская позиция репрезентируется с помощью определенного набора стилистических приемов. Сигналами специфической авторской оценочности являются выражения: «**аккуратно напиивался**», «**никак не реагирует на это предложение**», резко противопоставленные стилистике персонажной речи: «**хворал с похмелья**», «**три дня лежал в лежку**».

В рассматриваемой модификации наблюдается в целом не характерное для малой прозы Шукшина открытое, «любовое» выражение авторской точки зрения.

Лингвопоэтическая нагрузка модификационных вариантов состоит в формах репрезентации авторского диалога с аудиторией.

Третий уровень обращен к характеристике речевой структуры «образа автора». Жанровое многообразие малой прозы закономерным образом позволяет говорить о специфичности РСОА, вызванной, прежде всего, фактором взаимодействия первичных и вторичных жанровых признаков в их проекции на ХРС. Формирование модели ХРС основывается на доминантных признаках основного типа рассказов (собственно рассказ). В РСОА речь повествователя синкретична за счет взаимопроницаемости авторской речи и ремарочного компонента, а также благодаря механизму взаимодействия с чужим «словом» («Беседы при ясной луне», «Горе», «Мой зять украл машину дров!», «Пост скриптум», «Думы», «Демагоги», «Сураз», «Мастер», «На кладбище», «Раскас» и др.). Реализация признаков первичного жанра и механизм его преобразования во вторичном формируют разные варианты РСОА и, как следствие, модификации ХРС.

Модификационный вариант ХРС рассказов-сценок детерминируется такими особенностями речевой организации рассказа, как: казусность ситуации, создающаяся через совмещение авторского и персонажного слоя; экспозиционная, краткая речь повествователя, выдвигание на первый план стихии диалога, который, как правило, ведет один из персонажей («Экзамен», «Крыша над головой», «Верую!», «Срезал», «Танцующий Шива», «Обида», «Бессовестные», «Непротивленец Макар Жеребцов», «Артист Федор Грай» и др.). Например: *«Он тоже взял себе "портвяшку", котлету (поругался с женой и в знак протеста не стал дома ужинать), сел за столик по соседству с плотниками, прислушался к их разговору... И сказал громко:*

– Хмыри!

Плотники замолчали. Посмотрели на Аркашку.

– Трепачи, – еще сказал Аркашка <...>» («Танцующий Шива»). В данном примере «авторское слово» имеет статус репрезентативной драматической ремарки: автор сообщает о действиях и жестах персонажа «*взял себе «портвяшку», «сел за столик», «прислушался к разговору»*. Смысловая нагрузка данного фрагмента переносится на реплики персонажа, содержащие оценочную номинацию. Информативная емкость и динамичность речи героя создается за счет столкновения внешней ситуации (разговор плотников в чайной) и внутренней (негативное отношение Аркаши к услышанному разговору и его участникам), обличительные ноты в речи персонажа организуют конфликтное столкновение ситуаций.

Противостояние внешней и внутренней ситуации в рассказах-сценках приводит к тому, что «образ автора» раскрывается в самой организации событий, в запуске саморазвивающегося речевого действия. РСОА базируется на взаимодействии композиционно-речевых форм (как одном из составляющих ХРС), в полной мере реализующих «крайние ситуации», драматичность действия.

Рассказам-анекдотам присуща однособытийная сюжетность, представленность персонажа в парадоксальной ситуации («Дебил», «Ораторский прием», «Версия», «Мужик Дерябин», «Чудик», «Генерал Малафейкин», «Митька Ермаков», «Владимир Семенович из мягкой секции», «Как Андрей Иванович Куринков, ювелир, получил 15 суток», «Ночью в бойлерной», «Штрихи к портрету», «Три грации» и др.). Модифицирование ХРС осуществляется путем стилистического принципа выдвигания тех или иных жанровых признаков (игровое начало, смеховость, парадоксальность, краткость). Немаловажную роль в данном процессе имеет динамическое сближение в РСОА персонажной и авторской речи, осуществленное посредством перспективного взаимодействия точек зрения говорящих субъектов при сохранении удельного веса РППерс. Рассмотрим пример, в котором повествование основано на признаке краткости: *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»). Отмечается выдвигание 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 РППов «чужое высказывание» сохраняет свою стилистику и структуру, что подтверждается глагольной и наречной лексикой с субъективной и разговорной окраской «*высадил*», «*стоймя*», перефразированным фразеологизмом «*разлетелась в куски*», парцелированными конструкциями «*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*». Персонажная речь выступает знаком воспроизведения речевой действительности. Органичный ввод чужого «слова» в РППов дает возможность кратко, но семантически емко представить происходящее. В парцелляте «*ну, сбежались*» содержится некий объем имплицитной информации, фиксирующей реакцию окружающих на происходящее. 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».

Жанрообразующей доминантой рассказов-очерков служит свободная, организуемая повествователем (рассказчиком) композиция, отсутствие ярко выраженного конфликта, выбор функционально значимых деталей для раскрытия образа, правдивость изображения действительности, ориентация на сотворческое восприятие информации читателем («*Леля Селезнева с факультета журналистики*», «*Коленчатые вальс*», «*Правда*», «*Капроновая елочка*», «*Крепкий мужик*», «*В воскресенье мать-старушка*», «*Боря*»). Модификация ХРС предопределяется жанровой проблематикой очеркового повествования, в которой четко просматриваются два типа, основанные на репрезентации: 1) бытовой фактологии (общественно-значимое событие); 2) социально-нравственной программы (судьба отдельной колоритной личности).

Рассмотрим каждый вариант на отдельно взятом примере. «*Телефон звонил и звонил. Леля писала. В сельсовет заглянула большая потная голова в очках*» («*Леля Селезнева с факультета журналистики*»). Фрагмент текста демонстрирует усечение РППов до рамок репрезентативной драматической ремарки. Автор занимает позицию объективного комментатора разворачивающихся событий, лаконично фиксируя происходящее. В данной модификации основной объем повествования репрезентируется репликам персонажей, преобладающими композиционно-речевыми формами оказываются диалог, прямая и косвенная речь. Желание понять человеческую природу, тип «человека-чудика» определяет технологию авторского поведения, в втором варианте: «*Жил-был в селе Чебровка некто Семка Рысь, забудыга, непревзойденный столяр. Длинный, худой, носатый – совсем не богатырь на вид. Но вот Семка снимает рубаху, остается в одной майке, выгоревшей на солнце... И тогда-то, когда он, поигрывая топориком, весело лаетя с бригадиром, тогда-то видна вся устрашающая сила и мощь Семки. Она – в руках. Руки у Семки не комкастые, не бугристые, они – ровные от плеча до лапы, словно литые. Красивые руки*» («*Мастер*»). Пример наглядно демонстрирует динамику «образа автора» его перевоплощение из объективного «наблюдателя-ком-

ментатора» *«жил-был в селе Чебровка некто Семка Рысь»* – к выходцу из той же среды, знающему героя не понаслышке *«забулдыга, непревзойденный столяр, длинный, худой, носатый – совсем не богатырь на вид»* – до говорящего субъекта, находящегося с персонажем в одном пространственно-временном континууме, о чем сигнализирует смена временной формы глагола и дейктический элемент *«но вот Семка снимает рубаху, остается в одной майке, выгоревшей на солнце... <...>, поигрывая топориком, весело лается с бригадиром <...>»*. Смысловую нагрузку в модификации несут несобственно-прямая речь и несобственно-авторское повествование.

Лингвопоэтическая значимость выявленных на третьем уровне типологизации модификационных вариантов ХРС заключается в механизме преобразования признаков первичного жанра во вторичном на основе факторов, процесса и средств воспроизведения (рассказ-сценка, рассказ-анекдот, рассказ-очерк), в механизме преобразования признаков первичного жанра во вторичном на основе факторов, процесса и средств воспроизведения. Вектор «трансформации» первичных жанровых признаков в производных типах рассказов детерминирован деятельностью «человека говорящего» (автор) и «человека читающего» в акте художественно-эстетической коммуникации.

Изложенные в данной статье концептуальные положения лингвопоэтической типологии текстов малой прозы В.М. Шукшина в силу многоуровневой процедуры типологизации позволяют выдвинуть идею многоаспектности подобного описания. Решение задачи построения типологии открывает путь к постижению механизма функционирующей целостности творчества автора. Общеэстетические основания и фактор лингвопоэтической значимости создаваемой типологии свидетельствуют о ее гибкости, универсальности, приложимости к любым художественным текстам.

Литература

- Аннинский Л.А. Путь Василия Шукшина // Аннинский Л.А. Тридцатые-семидесятые. Литературно-критические статьи. М., 1977.
- Виноградов В.В. О языке художественной речи. М., 1971.
- Горн В.Ф. Характеры Василия Шукшина. Барнаул, 1981.
- Козлова С.М. Поэтика рассказов В.М. Шукшина. Барнаул, 1992.
- Кофанова Е.В. Проблема художественной целостности творчества В.М. Шукшина: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1997.
- Кохановский В.П. Философия и методология науки. Ростов на/Д., 1999.
- Кукуева Г.В. Речевая партия повествователя как элемент диалога «автор-читатель» в собственно рассказах В.М. Шукшина: Дис. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2001.
- Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М., 1970.
- Никонова Т.Н. Рассказ-анекдот В.М. Шукшина как вторичный речевой жанр (эвокационный аспект): Монография. Горно-Алтайск, 2005.
- Панченко Н.В. Композиционно-речевая структура текста короткого рассказа И.А. Бунина: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 1998.
- Пешкова С.Н. Смешанная, языко-ситуативная коммуникация в рассказах-сценках В.М. Шукшина: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Барнаул, 1999.
- Плотников В.И. Типологический подход // Современный философский словарь. Лондон, Франкфурт-на-Майне, Париж, Люксембург, Москва, Минск, 1998.
- Рыбальченко Т.Л. Литературные жанры. Рассказ // Творчество В.М. Шукшина в современном мире. Барнаул, 1999.
- Садовский В.Н. Смена парадигм системного мышления // Системные исследования. Методологические проблемы. Ежегодник. 1992 – 1994. М., 1996.

Старолетов М.Г. Речевая структура образа автора в новеллах В.М. Шукшина:
Дисс. ... канд. филол. наук. Барнаул, 1997.

Шукшин В.М. Из рабочих записей // Шукшин В.М. Я пришел дать вам волю:
Роман. Публицистика. Барнаул, 1991.