

Министерство образования Российской Федерации  
Горно-Алтайский государственный университет

На правах рукописи

Никонова Татьяна Николаевна

**РАССКАЗ-АНЕКДОТ КАК ХУДОЖЕСТВЕННО-РЕЧЕВАЯ  
РАЗНОВИДНОСТЬ РАССКАЗОВ В.М. ШУКШИНА**

Диссертация на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук по специальности  
10.02.01 – русский язык

Научный руководитель  
доктор филологических наук,  
профессор А.А. Чувакин

Горно-Алтайск - 2002

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ</b> _____	4
<b>ГЛАВА 1. ТРАНСФОРМАЦИЯ РЕЧЕВОГО ЖАНРА АНЕКДОТА В РАССКАЗЕ-АНЕКДОТЕ В.М. ШУКШИНА</b> _____	13
1.1. Речевой жанр анекдота как первичный речевой жанр и его эвокационный потенциал _____	13
1.1.1. Жанровые признаки речевого жанра анекдота _____	13
1.1.2. Эвокационный потенциал первичного речевого жанра анекдота _____	34
1.2. Эвокационное преобразование жанровых признаков первичного речевого жанра анекдота в рассказе-анекдоте В.М. Шукшина «Дебил» _____	38
1.3. Методика анализа рассказа-анекдота В.М. Шукшина _____	66
<b>ВЫВОДЫ</b> _____	76
<b>ГЛАВА 2. ТИПЫ РАССКАЗОВ-АНЕКДОТОВ В.М. ШУКШИНА В АСПЕКТЕ ИХ ХУДОЖЕСТВЕННО- РЕЧЕВОЙ СТРУКТУРЫ</b> _____	78
2.1. Неоднородность художественно-речевой структуры рассказов-анекдотов В.М. Шукшина и возможность выделения их типов на базе полевого принципа _____	78
2.2. Собственно рассказы-анекдоты _____	98
2.3. Усложненные рассказы-анекдоты _____	109
2.4. Нейтрализующиеся рассказы-анекдоты _____	120
<b>ВЫВОДЫ</b> _____	132

<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b> _____	135
<b>ИСТОЧНИКИ ИССЛЕДОВАНИЯ</b> _____	139
<b>СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ</b> _____	139

В тексте диссертационного исследования используется следующее сокращение: **РЖ** – речевой жанр.

## ВВЕДЕНИЕ

Диссертационная работа находится в ряду исследований речевой структуры художественных текстов в эвокационном аспекте и представляет собой анализ художественно-речевой структуры рассказов-анекдотов В.М.Шукшина как жанровой разновидности его «малой» прозы. Художественно-речевая структура рассказов-анекдотов рассматривается с точки зрения воспроизведения жанровых признаков первичного речевого жанра (далее: РЖ) анекдота во вторичном РЖ – рассказе-анекдоте В.М.Шукшина. Рассмотрение рассказа-анекдота В.М. Шукшина в аспекте межжанрового взаимодействия с РЖ анекдота детерминировано идеей М.М.Бахтина о преобразовании первичных РЖ во вторичные РЖ. «Вторичные (сложные) речевые жанры... возникают в условиях более сложного и относительно высокоразвитого и организованного культурного общения (преимущественно письменного) – художественного, научного, общественно-политического и т.п. В процессе своего формирования они *вбирают в себя и перерабатывают* (выделено мною – Т.Н.) различные первичные (простые) жанры, сложившиеся в условиях непосредственного речевого общения» [Бахтин 1986: 252].

**Актуальность** темы исследования определяют следующие факторы.

Во-первых, возрастающий в современной лингвистике интерес к изучению художественного текста как целостного, самостоятельного образования, функционирующего по собственным законам (И.В. Арнольд, Н.С. Болотнова, И.Р. Гальперин, Н.А. Кузьмина, В.А. Кухаренко, Ю.М.Лотман, В.Г.Миронова, И.Я.Чернухина и др.). Целостное лингвистическое описание родо-видовой разновидности литературно-художественных произведений актуально с точки зрения исследования художественного творчества писателя и функционирования языка

художественной литературы. Рассказы-анекдоты В.М. Шукшина не были предметом такого рода описания.

Во-вторых, исследование жизнедеятельности текстов в аспекте отношений первичных и вторичных текстов. В филологии в этом аспекте развиваются теории интертекстуальности (Р.Барт, А.К.Жолковский, Н.А.Кузьмина, Н.А.Фатеева, У.Эко и др.), текстовых реминисценций (А.Е.Супрун), диалогичности (М.М.Бахтин), мимесиса (Э.Ауэрбах, Ю.И.Минералов, Е.В.Ширина), архитектстуальности (Ж.Женетт, Н.А.Николина). Данная работа находится в контексте идеи М.М.Бахтина о воспроизведении первичных речевых жанров во вторичных речевых жанрах. С этой точки зрения рассматривается соотношение анекдота как первичного РЖ и рассказа-анекдота В.М. Шукшина как вторичного РЖ.

В-третьих, развивающееся направление эвокационного исследования (Д. Лукач, О.В. Новиченко, С.Н. Пешкова, В. Скаличка, А.А. Чувакин и др.). Отношения между первичным РЖ анекдота и рассказом-анекдотом Шукшина как вторичным РЖ рассматриваются в русле идей эвокационной теории художественной речи, разработанной А.А. Чувакиным на материале эпической прозы.

В-четвертых, исследования роли языка произведений В.М. Шукшина в развитии русской художественной прозы второй половины 20 века (Л.И. Василевская, Н.Д. Голев, И.Ю. Качесова, Н.А. Кожевникова, Е.И. Папава, В.А. Пищальникова, Л.Л. Салагаева, Н.В. Халина, А.А. Чувакин и др.). Языковые особенности рассказов-анекдотов В.М. Шукшина как жанровой разновидности его «малой» прозы ранее исследователями не рассматривались, категориальный аппарат описания таких особенностей не разработан.

Исследование художественно-речевой структуры рассказов-анекдотов ведется в рамках эвокационной теории художественной речи. Художественная эвокация 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 1996: 8]. Эвокационная концепция художественной речи сформулирована в категориях эвокационной деятельности как целого в сфере художественной коммуникации с аналитическим рассечением целого в аспекте компонентов эвокационной деятельности – объекта воспроизведения, средства воспроизведения, продукта воспроизведения и процесса воспроизведения.

В категории художественной эвокации как проблемы языка и литературы объединяются вопросы воспроизведения и преобразования форм и конструкций общей разговорной и письменной речи, включенных в систему словесно-художественного творчества, имеющих отражение в теории соотношения структуры речи в литературных произведениях с бытовой жизненной ситуацией и типологии художественных форм (В.В.Виноградов, В.Н. Волошинов, Д.С. Лихачев, Д. Лукач и др.). В категории эвокации интегрируются такие понятия, как воспроизведение, отражение, воплощение. Традиции объяснения фактов «перенесения» (Т.Г.Винокур) элементов одних разновидностей языка в другие применительно к сфере языка художественного текста восходят к идеям В.В.Виноградова (1963, 1971) и М.М. Бахтина (1986, 1994); в русле эвокационной теории в этом объяснении получают сопряжение, по крайней мере, три грани деятельности «перенесения»: объект, средства и продукт эвокации, которые служат выражением системного подхода в исследовании эвокационной деятельности.

В диссертационном исследовании положения теории эвокационной деятельности сопряжены с положениями теории речевых жанров М.М.Бахтина: воспроизведение первичного РЖ анекдота в рассказе-анекдоте как вторичном РЖ рассматривается в терминах теории эвокации.

**Объект исследования** – рассказ-анекдот В.М. Шукшина как художественно-речевая структура.

Исследуя данный объект, используем следующие понятия: РЖ анекдота, рассказ-анекдот, художественно-речевая структура. Здесь лишь укажем, что под *РЖ анекдота* мы понимаем первичный РЖ, характеризующийся рядом признаков, в том числе смеховостью, игровым началом, парадоксальностью, краткостью и др., активно влияющих на содержательную, формальную и функциональную стороны жанра.

*Рассказ-анекдот* как «самый мелкий» вид рассказа был выделен самим писателем в его рабочих записях (Шукшина 1981). Эта жанровая разновидность малой прозы В.М. Шукшина была отмечена исследователями его творчества (Соловьева, Шитова 1974, Вертлиб 1992, Рыбальченко 1999, Байрамуков 1999) как жанр с «центростремительными силами» (Е. Вертлиб), как «комическое действенное объяснение сути типа или личности» (И.Соловьева, В.Шитова), как «короткий способ извлечения сути характера героя, как скрытая, неназойливая дидактика» (Т.Л. Рыбальченко). Под *рассказом-анекдотом* понимаем вторичный речевой жанр, характеризующийся, во-первых, острой внешнесобытийной ситуацией, выходя из которой, герой «неожиданно для себя оказывается "в дураках"» (Т.Л. Рыбальченко), во-вторых, заимствованными из первичного РЖ анекдота признаками смеховости, игрового начала, парадоксальности, краткости.

*Категория художественно-речевой структуры*, восходящая к идеям В.В. Виноградова и развивающаяся в работах современных исследователей, в частности, на материале творчества В.М. Шукшина (Л.И. Василевская, Н.А. Кожевникова, Е.И. Папава, Л.Л. Салагаева, А.А. Чувакин, Л.М. Шелгунова и др.), предстает в виде ряда соотношений: 1) «авторского» и персонажного речевых слоев, 2) композиционно-речевых форм, 3) разных типов, форм речи, разных стилей, использованных изобразительно-выразительных средств и приемов. Эти соотношения на данном этапе исследования

творчества писателя рассматриваются относительно автономно друг друга. Пока не выработано целостное представление о художественно-речевой структуре прозы В.М. Шукшина.

Такое понимание основных терминов соответствует поставленным целям и задачам диссертационного исследования и актуализирует наше обращение к теоретическому осмыслению особенностей воспроизведения жанровых признаков анекдота в художественно-речевой структуре рассказов-анекдотов В.М. Шукшина

**Предмет исследования** – жанровые особенности рассказа-анекдота В.М. Шукшина как результат эвокационного преобразования первичного РЖ анекдота. В соответствии с эвокационной теорией художественной речи жанровые признаки первичного РЖ анекдота рассматриваются в аспекте объекта воспроизведения и в аспекте продукта воспроизведения, когда они трансформируются во вторичном РЖ с помощью средств воспроизведения на основе эвокационных принципов и факторов воспроизведения.

**Цель исследования** – выявить специфику рассказов-анекдотов В.М.Шукшина, которая обуславливается 1) воспроизведением в художественно-речевой структуре признаков РЖ анекдота, 2) неоднородностью художественно-речевой структуры самих рассказов-анекдотов В.М. Шукшина.

Достижение поставленной цели предполагает решение следующих **задач**:

1. Выявить и рассмотреть жанровые признаки первичного РЖ анекдота и средства их воспроизведения во вторичном РЖ.
2. Выработать методику исследования рассказа-анекдота В.М.Шукшина и применить ее ко всему исследованию.
3. Определить эвокационные средства воспроизведения жанровых признаков в художественно-речевой структуре рассказов-анекдотов В.М. Шукшина.



4. Рассмотреть неоднородность воспроизведения жанровых признаков в художественно-речевой структуре разных рассказов-анекдотов на основе действия стилистического принципа выдвижения и построить типологию рассказов-анекдотов В.М.Шукшина на основе принципов жанрового поля.

В диссертации используется **методика** эвокационного сопоставления (А.А. Чувакин), предполагающая поэтапное движение исследования от объекта эвокации (жанровых признаков первичного РЖ анекдота) к продукту эвокации (жанровым признакам анекдота, воспроизведенным в художественно-речевой структуре рассказов-анекдотов) через эвокационные средства, рассмотренные на разных уровнях вторичного текста; а также полевая методика, примененная при построении и описании «жанрового поля» (М.Ю.Федосюк) рассказов-анекдотов В.М. Шукшина.

Комплексное использование данных методик обусловлено спецификой самого предмета исследования: жанровые признаки анекдота, воспроизведенные во вторичном РЖ, рассказе-анекдоте В.М. Шукшина, преобразуются функционально и формально-семантически, определяя этим специфику рассказов-анекдотов. Неоднородное их воспроизведение в разных рассказах-анекдотах позволяет на основе стилистического принципа выдвижения выявить и описать разные типы рассказов-анекдотов в их жанровом поле.

**Источником исследуемого материала** являются тексты рассказов-анекдотов Шукшина (17 произведений): «Критики» (1964), «Степка» (1964), «Чудик» (1967), «Волки» (1967), «Раскас» (1967), «Митька Ермаков» (1970), «Ораторский прием» (1971), «Дебил» (1971), «Генерал Малафейкин» (1972), «Пост скриптум» (1972), «Версия» (1973), «Владимир Семеныч из мягкой секции» (1973), «Штрихи к портрету» (1973), «Три грации» (1973), «Мужик Дерябин» (1974), «Как Андрей Иванович Куринков, ювелир, получил 15 суток» (1974), «Ночью в бойлерной» (1974). Выбор источников определен неоднородностью художественно-речевой структуры рассказов писателя, а

также единством рассказов-анекдотов В.М. Шукшина, которое осознавал и сам писатель. Всего рассмотрено более 1400 контекстов, в которых воспроизведены разными эвокационными средствами жанровые признаки первичного РЖ анекдота.

**Гипотеза исследования** базируется, с одной стороны, на теории речевых жанров М.М. Бахтина, в частности, на выдвинутом им положении о преобразовании первичных РЖ во вторичные; с другой стороны, - на утверждении современных исследователей о том, что художественно-речевая структура произведения позволяет судить о специфике текстов разных родов, видов, жанров литературы. Основываясь на этих положениях, предполагаем, что жанровые признаки анекдота воспроизводятся в рассказе-анекдоте В.М.Шукшина как вторичном РЖ и определяют специфику его художественно-речевой структуры. Выдвижение разных жанровых признаков в художественно-речевой структуре рассказов-анекдотов позволяет построить типологию всей совокупности рассказов-анекдотов В.М.Шукшина.

**Теоретическая значимость и новизна** работы состоят в том, что в ней впервые представлен опыт рассмотрения первичного РЖ анекдота и рассказа-анекдота В.М. Шукшина как вторичного РЖ в русле идей эвокационной теории художественной речи на основе понятия эвокационного потенциала, построена типология рассказов-анекдотов В.М.Шукшина в аспекте их художественно-речевой структуры. Представленная в диссертации поуровневая организация средств воспроизведения жанровых признаков, разработанная методика анализа художественно-речевой организации рассказов-анекдотов В.М. Шукшина, очерченное жанровое поле его рассказов-анекдотов на основе сопряжения методик эвокационного исследования и полевой организации позволяют выявить лингвопоэтическую перспективу творчества писателя в коммуникативном аспекте.

**Практическая значимость** диссертационного исследования состоит в том, что предложенная методика исследования может быть использована при описании художественно-речевой структуры текстов разных жанров, рассматриваемых как вторичные РЖ. Результаты исследования могут быть использованы в учебных курсах интерпретации текста, стилистики, в спецкурсах и спецсеминарах по изучению языка В.М. Шукшина.

**Апробация работы.** Основные положения диссертации были изложены автором на V Всероссийской юбилейной научной конференции «В.М. Шукшин. Жизнь и творчество» (Барнаул, 1999), V Международной научной конференции по риторике (Воронеж, 2001), XXXVI научно-практической конференции преподавателей и студентов Горно-Алтайского государственного университета, посвященной 10-летию образования Республики Алтай (Горно-Алтайск, 2001) и аспирантском семинаре кафедры русского языка, стилистики и риторики Алтайского государственного университета. Основные положения и результаты исследования отражены в пяти опубликованных работах.

**Структура работы.** Диссертация состоит из введения, двух глав (первая глава «Трансформация речевого жанра анекдота в рассказе-анекдоте В.М. Шукшина», вторая глава «Типы рассказов-анекдотов В.М. Шукшина в аспекте их художественно-речевой структуры»), заключения и списка использованной литературы ( 212 наименований).

#### **Положения, выносимые на защиту:**

1. Первичный РЖ анекдота обладает следующими доминирующими признаками: парадоксальностью и краткостью, отражающими содержательную и формальную стороны жанра; смеховостью как доминирующей иллюкутивной целью говорящего и перлюкутивным эффектом; игровым началом, заключающим в себе способ функционирования РЖ анекдота.

2. Жанровые признаки первичного РЖ анекдота, обладающие высоким эвокационным потенциалом, воспроизводятся во вторичном РЖ – рассказе-анекдоте В.М. Шукшина как жанровой разновидности рассказов писателя - и определяют особенности художественно-речевой структуры рассказа-анекдота.
3. Художественно-речевая структура рассказов-анекдотов В.М.Шукшина не однородна: взаимосвязанное и изменчивое соотношение жанровых признаков в разных рассказах обусловлено действием принципа выдвижения средств воспроизведения тех или иных жанровых признаков.
4. Все множество рассказов-анекдотов В.М. Шукшина, рассмотренное на основе сопряжения полевой методики и методики эвокационного исследования, делится на три типа: собственно рассказы-анекдоты, усложненные рассказы-анекдоты и нейтрализующиеся рассказы-анекдоты.

## **ГЛАВА 1.**

### **ТРАНСФОРМАЦИЯ РЕЧЕВОГО ЖАНРА АНЕКДОТА В РАССКАЗЕ-АНЕКДОТЕ В.М.ШУКШИНА**

В настоящей главе рассматриваются отношения между первичным РЖ анекдота и рассказом-анекдотом В.М. Шукшина как вторичным РЖ в русле идей эвокационной теории художественного текста. В трех параграфах этой главы выделяются основные жанровые признаки первичного РЖ анекдота (1.1), эвокационное преобразование этих жанровых признаков во вторичном РЖ – рассказе-анекдоте В.М. Шукшина - на материале рассказа «Дебил» как тексте с ярко выраженными жанровыми признаками рассказа-анекдота (1.2), описывается методика анализа художественно-речевой структуры рассказа-анекдота В.М. Шукшина (1.3).

#### **1.1. РЕЧЕВОЙ ЖАНР АНЕКДОТА КАК ПЕРВИЧНЫЙ РЕЧЕВОЙ ЖАНР И ЕГО ЭВОКАЦИОННЫЙ ПОТЕНЦИАЛ**

Задача данного раздела состоит в выделении основных жанровых признаков РЖ анекдота с целью признания РЖ анекдота первичным жанром с высоким эвокационным потенциалом, то есть способностью определенным образом воспроизводиться во вторичном РЖ при определенных условиях.

##### **1.1.1. ЖАНРОВЫЕ ПРИЗНАКИ РЕЧЕВОГО ЖАНРА АНЕКДОТА**

Повышенный интерес в современной лингвистике к исследованию «речевых жанров» заметно возрос в последние два десятилетия. По мнению В.В. Дементьева (1997), это обусловлено, во-первых, активным поиском «базовой единицы речи, которая,.. должна быть достаточно емкой, или крупной (поиск ведется на пересечении общей теории коммуникации,

коллоквиалистики, стилистики, прагматики, лингвистики текста). Во-вторых, этому способствует прагматизация современной коллоквиалистики в целом» [Дементьев 1997: 109]. Как известно, основы теории жанров речи были изложены М.М. Бахтиным еще в работе «Марксизм и философия языка. Основные проблемы социологического метода в науке о языке» (Волошинов 1929), а затем получили развитие в работе «Проблема речевых жанров» (Бахтин 1986). В трудах ученого представлены оба момента, выделенные В.В. Дементьевым: разработано учение о РЖ, которое связано с теорией речевых актов (Серль 1986(а); Остин 1986 и др.), что сейчас общепризнанно (Арутюнова 1990; Вежбицка 1997; Земская 1988; Кожина 1999; Шмелева 1992 и др.), выделено высказывание как минимальная единица речи, фактически отражающая все основные признаки речевого акта: целенаправленность, целостность и завершенность, непосредственное отношение к действительности и чужим высказываниям, смысловая полноценность и типичная воспроизводимая жанровая форма (Бахтин 1986, 1997).

В настоящее время в литературе представлено множество определений жанра. По мнению исследователей (Дементьев 1997, Антонова 2000), эти концептуальные подходы можно разделить на три группы, где соответственно представлены взаимосвязанные, но специфичные характеристики жанра как единицы речевой практики человека.

Первую группу представляют концепции, опирающиеся на классическое определение жанра, где он мыслится как «вид», «тип культурной реалии» (Аристотель, Платон, Н.Буало). Под это определение попадает понятие «литературного жанра». Жанр в этой концептуальной плоскости следует понимать как закрепленную традицией форму речевого воплощения. У такого определения жанра своя предыстория, свидетельствующая, что в исследованиях по античной эстетике жанр оценивался как тип, образец идеальной формы. В эту же группу В.В.Дементьев выделяет ряд определений жанра, понимаемого слишком

широко. Речь идет о жанрах монолога, диалога и полилога (Винокур 1990, Русская разговорная речь 1973).

Вторая группа представлена современными концепциями, авторы которых описывают отдельные аспекты жанровой организации речи как коммуникативного акта. Это направление представлено работами социолингвистов, психолингвистов, стилистов и этнографов. Сюда относятся исследования, посвященные изучению устойчивых форм речи и особенностей речевого поведения (Шведова 1960; Скребнев 1985); речевых действий в соответствии с типом действительности (Лаптева 1976), отношение жанра к интерпретации и классификации (Пропп 1976;) связи с речевым этикетом (Балакай 2001, Формановская 1982), теории «прецедентных текстов» (Караулов 1987, Сорокин 1987). Отмеченные школы и направления, по мнению В.В. Дементьева (1997), несмотря на значительные различия, приближаются к концепции РЖ М.М.Бахтина, предполагающей изучение различных аспектов диалога, (коммуникативного) синтаксиса, когнитивных аспектов коммуникации. Прежде всего, это касается «диалогического единства», в котором в качестве основного признается прагматический критерий (Гастева 1990).

Третью группу составляют исследования, объединенные общим концептуальным началом теории РЖ М.М.Бахтина. Данная концепция считается традиционной. Помимо работ самого М.М.Бахтина, к ней относятся работы его последователей (а также некоторых последователей Дж. Остина, Р. Якобсона и др.): Н.Д. Арутюновой, А. Вежбицка, Л.А. Капанадзе, Е.А. Земской, В.Е. Гольдина, В.В. Богданова, Е.В. Падучевой, Т.В. Матвеевой, Т.В. Шмелевой, В.И. Карасика и др. Данная работа также выдержана в рамках традиционной теории РЖ.

Согласно М.М.Бахтину, речевые жанры – это «относительно устойчивые тематические, композиционные и стилистические типы высказываний» [Бахтин 1986: 255], точнее, «типическая форма

высказываний, а не сами высказывания». С точки зрения М.М.Бахтина, именно в эти устойчивые жанровые формы высказываний «отливается» наша речь в типичных ситуациях.

Одной из самых сложных проблем данной теории является проблема соотношения первичных (простых) и вторичных (сложных) РЖ. Она основана на принципах действия РЖ в разных сферах общения и подразумевает, что различия между первичными и вторичными РЖ носит нефункциональный характер. Вторичные РЖ – жанры художественной литературы, научных исследований и т.д. – «возникают в условиях более сложного и относительно высокоразвитого и организованного культурного общения (преимущественно письменного) – художественного, научного, общественно-политического и т.п. В процессе своего формирования они вбирают в себя и перерабатывают различные первичные (простые) жанры, сложившиеся в условиях непосредственного речевого общения» [Бахтин 1986: 252].

Выделенная проблема рассматривается исследователями в аспекте соотношения первичных и вторичных текстов и решается в разных категориях: «память жанра» (М.М. Бахтин), «интертекст» (Р. Барт, А.К.Жолковскый и др.), «архитекстуальность» как жанровая связь текстов (Ж.Женетт), «текстовая синтагматика и парадигматика» (Л.Н. Мурзин, В.А.Кухаренко), «текстовые реминисценции» (А.Е. Супрун), «прецедентные тексты» (Ю.Н. Караулов, Ю.А. Сорокин), «эвокация» (А.А. Чувакин) и т.д. Все выделенные категории, в которых рассматриваются отношения между двумя частично совпадающими текстами, могут быть объединены проблематикой деривационной текстологии (Чувакин, Бровкина, Волкова, Никонова 2000). Отношения между частично совпадающими текстами интерпретируются как отношения между исходным и производным, то есть как деривационные отношения.



Именно в русле решения проблемы преобразования первичного текста во вторичный текст выполнено данное диссертационное исследование. Деление РЖ на первичный (в нашем случае – РЖ анекдота) и вторичный (рассказ-анекдот В.М. Шукшина) связывается с возможностью существования жанров в разных сферах речевого общения. М.М. Бахтин выделил следующие виды сфер использования языка: бытовая, научная, деловая, идеологическая, литературно-художественная. Первичный РЖ анекдота, будучи одним из результатов творческой активности человека, формируется, в первую очередь, в сфере бытового общения. На данном этапе исследования нами поставлен вопрос о том, как РЖ анекдота воспроизводится в рассказе-анекдоте В.М. Шукшина, точнее, что именно воспроизводится. Ведь известно, что анекдот в чистом виде в прозе В.М.Шукшина почти не встречается даже в качестве вставных, внесюжетных элементов (Рыбальченко 1999). С точки зрения такой перспективы актуально выделение некоторых жанровых признаков анекдота, которые и являются частично совпадающим моментом первичного и вторичного текстов. Выделение жанровых признаков первичного РЖ анекдота позволит в дальнейшем проследить, как эти признаки будут трансформироваться в художественно-речевой сфере рассказа-анекдота В.М. Шукшина как вторичном РЖ.

При описании первичного РЖ анекдота мы опираемся, с одной стороны, на работы по теории анекдота как фольклорного, литературного и художественно-публицистического жанра; с другой стороны, на концепции современных исследователей РЖ, разрабатывающие общие принципы организации РЖ вообще и РЖ анекдота в частности (В.И. Карасик, М.Ю.Федосюк, И.И.Бакланова, В.М.Хруль, О.А.Чиркова, Е.Я.Шмелева, А.Д.Шмелев и др.).

В традиции описания анекдота прослеживается дифференциация жанра на литературный тип, относящийся к авторскому литературному творчеству (Гроссман 1923, Зунделович 1929, Курганов 1990, 1997, Матузова 1967), фольклорный (Алаев 1995, Борев 1995, Кронгауз 1996, Кузьмичев 1983, Мелетинский 1990, Пермяков 1970, Померанцева 1985, Столович 1993, Томашевский 1996, Шмелева, Шмелев 2000) и художественно-публицистический (Тертычный 2000). В рамках данного исследования мы исходим из фольклорного типа реализации жанра анекдота как одной из бытующих форм устного повествования. Этот выбор обусловлен первичностью формы устного повествования фольклорного типа анекдота по отношению к литературному или художественно-публицистическому жанру анекдота, что отражает специфику нашего исследования эвокационного преобразования первичного жанра во вторичный. У разных исследователей фольклорный тип анекдота назван по-разному: «современный городской анекдот» (Е.Я. Шмелева, А.Д. Шмелев), «интеллигентский фольклор» (Ю.Б.Борев), «современный народный анекдот» (К.Ф. Седов, О.А. Чиркова).

На основе работ вышеуказанных авторов опишем жанрообразующие признаки анекдота с разных точек зрения, покажем, как они определяют специфику коммуникации жанра в первичной сфере его бытования.

Для осмысления РЖ анекдота рассмотрим выделенные исследователями признаки анекдота с разных точек зрения: 1) *условий функционирования* РЖ анекдота (по Бахтину, высказывание предполагает специфику сферы и конкретную ситуацию речевого общения, персональный состав его участников, «речевой замысел» говорящего и т.д.), 2) *структуры* (что соответствует композиционному и стилистическому уровням высказывания) и 3) *содержания* (что близко тематическому уровню высказывания у М.М. Бахтина), т.е. с функциональной, формальной и концептуальной точек зрения. Такое деление в известной мере условно, так как любой признак имеет и содержательную, и формальную, и

функциональную стороны; они взаимообусловлены и взаимопроникаемы. Структурные и содержательные признаки характеризуют РЖ анекдота с точки зрения текста (что само по себе еще не является РЖ). При этом структурные признаки присущи тексту как лингвистическому объекту, а содержательные - характеризуют процесс отражения в тексте объективной действительности. «Первые заложены в самой структуре текста, вторые осуществляют связь между текстом и объективной действительностью, отраженной и преломленной в тексте» [Тураева 1986: 81]. Функциональные признаки характеризуют РЖ анекдота с точки зрения его рассказывания, его функционирования в бытовой сфере общения, то есть с точки зрения погружения текста анекдота в определенную речевую ситуацию. В совокупности этих трех сторон анекдот может быть рассмотрен как РЖ.

Для описания РЖ анекдота, с точки зрения *условий функционирования* в первичной сфере его бытования, обратимся, прежде всего, к его признакам, которые определяются тем, что анекдот - устный РЖ. Это предполагает наличие субъектов коммуникативной деятельности, ситуации коммуникативной деятельности, определенных целей говорящего и слушающего. К таким признакам мы относим ситуативность и уместность как условия бытования жанра анекдота, игровое начало и темп изложения как способы бытования жанра, смеховость как иллокутивная цель, с точки зрения говорящего, и как перлокутивный эффект, с точки зрения слушающего.

Речевой практикой доказано, что анекдоты вводятся в разговор «к слову», «к случаю», являясь «знаками тех или иных типических (жизненных или мыслимых) ситуаций, которые они моделируют» [Пермяков 1970: 63]. По мнению Е.Я. Курганова, без этой привязанности к ситуации, без связи с контекстуальным фоном анекдот несамодостаточен. Он имеет смысл только в воспроизведенной ситуации, в других РЖ, в диалоге, являясь ответной репликой. Это позволяет исследователю назвать анекдот «поджанром», или «жанром-паразитом», который «не обладает собственным жанровым

пространством, не может функционировать сам по себе, не может существовать как анекдот, вне разговора, вне контекста» [Курганов 1997: 25]. Например, телепередача «Белый попугай» строилась, основываясь на этом признаке РЖ анекдота, когда в ходе общей беседы ее участники при переходе к той или иной теме разговора «к слову» вспоминали и рассказывали какой-либо анекдот. При этом чаще всего сам анекдот является причиной каких-либо новых ассоциаций и, следовательно, причиной перехода к новой теме в беседе.

С одной стороны, под ситуацией, следуя А.А.Чувакину, мы подразумеваем, *речедеятельностную ситуацию* как «среду говорения и-или понимания», с другой стороны, - *речевую ситуацию* как «среду развития и функционирования продукта-объекта речевой деятельности (вообще —речи, а в конкретном случае – речевого произведения)» [Чувакин 1987: 21] Основываясь на функционально-структурном принципе, определение речевой ситуации автором уточняется: это «те компоненты ситуации с языком как целого, которые необходимы для того, чтобы речь реализовала коммуникативную функцию... Речевая ситуация коммуникативно необходима» [Чувакин 1987: 25]. Под компонентами речевой ситуации понимается совокупность временных, пространственных и предметных условий (Колшанский 1974). В нашем случае это наличие компонентов речевой ситуации необходимо для реализации коммуникативной функции, а также сопутствующих прагматических функций, которые преследует говорящий при рассказывании анекдота: насмешить, привлечь внимание, дать оценку, разрядить обстановку и т.д. Поэтому ситуативность понимается нами как наличие условий реализации РЖ-ом иллокутивной цели говорящего и достижения перлокутивного эффекта у воспринимающей стороны.

Кроме того, для РЖ анекдота речевая ситуация имеет спецификацию как коммуникативно необходимой связи речи с ситуацией. Здесь ситуация выступает в качестве средства создания (при говорении) и

снятия (при понимании) имплицитности анекдота. Это обстоятельство включает в себя два рода фактов.

Во-первых, это факты, где адекватное функционирование анекдота возможно при знании обоими субъектами речевой деятельности ситуации, которая описывается разными исследователями в категориях пресуппозиции (Звегинцев 1976, Арутюнова 1973, Лисоченко 1992), предситуации (Сиротинина 1974) и др. Эти факты могут быть объединены понятием пресуппозиции в широком смысле. При этом ситуацию можно понимать в самом широком смысле слова: стимул, функция, временное, локальное, социальное окружение, материальные условия, адресант и адресат и т.д. Так, по классификации К.Гаузенблаза, РЖ анекдота, видимо, следует отнести к семантически зависимым от ситуации речевым произведениям. Семантическая зависимость от ситуации предполагает, по мнению исследователя, наличие в речевом произведении имплицитного содержания, связанного с этой ситуацией [Гаузенблаз 1978: 70]. Ситуация в данном случае служит средством снятия имплицитного содержания. Это является необходимым условием для адекватного понимания содержания РЖ анекдота в целом. Известно, что не всегда можно понять суть анекдотов другой страны из-за отсутствия знания ситуации (в широком смысле), то есть из-за отсутствия исторической, политической, бытовой и других пресуппозиций, лежащих в основе понимания такой ситуации.

Во-вторых, это факты, где речевая ситуация создается субъектами коммуникации невербальными средствами, или средствами неязыковой коммуникации. Известно, что часто в анекдотах используются мимика, жесты и т.д., что является атрибутом устного РЖ. Примером этому могут служить анекдоты о рыбаках, в которых жестами показываются размеры пойманной рыбы. А.Д. Шмелев и Е.Я. Шмелева (Шмелева, Шмелев 1999 (б)) приводят пример советского анекдота подобного рода: *Знаете, кто на сколько пальцев в Советском Союзе живет? Коммунисты живут на один палец* (рассказчик поднимает кверху большой палец – жест, означающий

«Во!», «Отлично!»). *Рабочие живут на два пальца* (рассказчик соединяет большой и указательный пальцы, подносит их к шее и щелкает по ней – жест, означающий выпивку). *Крестьяне живут на три пальца* (рассказчик складывает из трех пальцев фигуру, носящую название «кукиш», «шиш» или «фига»). *Интеллигенция живет на четыре пальца* (рассказчик, используя указательный и средний палец правой и левой руки, изображает тюремную решетку, которой прикрывает свое лицо). *А студенты живут на пять пальцев* (рассказчик вытягивает вперед кисть руки ладонью вверх, как бы прося подаяния).

Таким образом, ситуативность РЖ анекдота, определяющая его, прежде всего, как устный РЖ, заключается в совокупности компонентов речевой ситуации, выполняющей коммуникативную функцию, с одной стороны, в знании пресуппозиции и учете неязыковой коммуникации, с другой стороны.

Ситуативность определяет собой и другое свойство РЖ анекдота - уместность. Эта по сути риторическая категория характеризуется ситуативной прикрепленностью: законы и тенденции сложившейся ситуации заставляют говорящего отбирать тексты анекдотов определенного типа. «Анекдот, рассказанный непонятно по какому поводу, оскорбителен» (А.Моруа).

Под ситуативной прикрепленностью при определении уместности мы понимаем так называемое «чувство аудитории» (Алаев 1995), учет «адресата речи» (Бахтин), «образ адресата» (Шмелева 1997). Оно заключается в знании говорящим того, кому и какой анекдот можно рассказать. Не во всякой аудитории можно рассказывать национальные, эротические (или откровенно пошлые) анекдоты. Не всякая аудитория поймет профессиональный анекдот, так как для этого необходимо наличие специальных знаний, профессиональной пресуппозиции. Поэтому категория

уместности является одной из доминантных категорий РЖ анекдота в плане его функционирования.

Категории ситуативности и уместности связаны в РЖ анекдота с эффектом неожиданного появления в контексте общения как одной из форм проявления признака парадоксальности. Так, Е.Я. Курганов отмечает, что анекдот возникает в диалоге неожиданно, по принципу аналогии, ассоциации, воскрешения в памяти, как форма реагирования на некое сообщение. Это отражает саму природу жанра. Вклиниваясь в текст, он сбивает налаженный ритм, «заставляя актуализировать глубинные ритмические резервы» [Курганов 1997: 8-9], дает новое видение устоявшемуся кругу проблем. В полной мере это может быть реализовано при наличии эффекта неожиданности, приводящего к нарушению инерции повествования.

Таким образом, РЖ анекдота в целом отличает строгая привязанность к ситуации и необходимость выделиться из этой ситуации общения, опрокинуть сложившееся представление о каком-либо предмете речи.

Устная природа РЖ анекдота требует от говорящего не только уместной, но и умелой его передачи: определенного темпа изложения и артистизма. Э. Алаев (1995) отмечает, что любая завязка анекдота (*возвращается муж из командировки; едут в одном купе англичанин, француз и русский* и др.) настораживает аудиторию. Дальнейшее развитие сюжета усиливает напряженность ожидания. Задача говорящего - вовремя разрядить эту напряженность, не сбиваясь с темпа, не оговариваясь и не повторяясь.

Умение рассказывать анекдот заключается в так называемом артистизме говорящего, заключенного в необходимости сыграть анекдот, показать его **игровое начало**. Этого требует близость РЖ анекдота к такому фольклорному жанру, как народный театр. Как отмечают исследователи Е.Я.Шмелева и А.Д.Шмелев, такое место анекдота среди фольклорных

жанров предполагает, что «рассказывание анекдота - это не повествование, а нечто вроде представления, производимого единственным актером» [Шмелева, Шмелев 2000: 587-588]. Для этого рассказчик использует различные экспрессивные языковые средства, надевает «речевую маску» соответствующего персонажа, сочетая ее с неязыковыми средствами. Отмечено, что для многих анекдотов конструктивную роль играют интонация, акцент, мимика и жестикация рассказчика. Помимо этого, с точки зрения И. Горелова и К. Седова (2001), связь РЖ анекдота и театра заключена и в принятии определенных условий игры, в которой главное - ориентация на особый тип прагматической ситуации, представляющей реализацию особого типа вербального мышления - репрезентативно-иконического. «Подобная разновидность общения относится к наиболее древним формам коммуникации, включающей в себя не только сугубо языковые, но и вербально-изобразительные знаковые формы... 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: 5]. Это, как отмечают исследователи (Федосюк, Бакланова 2000), подтверждается обязательным использованием в РЖ анекдота предложений в форме настоящего или прошедшего времени с моментально конкретнореферентными смыслами. В этих предложениях «сообщается о таких действиях или состояниях конкретных объектов, которые проявляются в момент их непосредственного наблюдения» [Федосюк, Бакланова 2000: 146]. Предложения с моментальными конкретнореферентными смыслами могут быть квалифицированы в концепции коммуникативных регистров речи Г.А.Золотовой и ее последователей с предложениями репродуктивного регистра (Золотова, Онипенко, Сидорова 1998). Поскольку РЖ анекдота – это рассказ (так как анекдоты рассказывают, а не произносят или сообщают), он нуждается в обязательном использовании предложений с моментальными конкретнореферентными смыслами в речевой партии «автора». К тому же,



как отмечают Е.Я. Шмелева и А.Д. Шмелев (2000), анекдот представляет некую сценку, которая как бы разыгрывается перед глазами слушающего.

Поэтому, с одной стороны, игровое начало анекдота как устного РЖ понимается нами как театральность его функционирования. С другой стороны, под игровым началом РЖ анекдота мы понимаем воплощение игровой речевой деятельности человека говорящего, и в частности, языковую игру.

Говоря о целях говорящего при рассказывании современного анекдота, мы исходим из того положения, что основной иллокутивной целью является желание насмешить. Поэтому одним из основных признаков РЖ анекдота является **смеховость**, обобщающая в себе юмор, иронию, сатиру. Среди исследователей существуют две точки зрения на смеховость. Исследователи современного фольклорного анекдота (Э.Алаев, Ю.Борев, А.Вежбицка, К.Седов) отмечают, что в нем обязательно должен присутствовать юмор (или сатира) – «юмор характеров, логики, положений или еще чего-нибудь - нет вещи, недостойной юмора, хотя бы черного» [Алаев 1995: 12]. Так, А. Вежбицка представляет анекдот в системе категорий элементарных смысловых единиц следующим образом:

«говорю: я хочу, чтобы ты себе представил(а), что случилось X  
 думаю, что ты понимаешь, что я не говорю, что это случилось  
 говорю это, потому что хочу, чтобы ты смеялся  
 думаю, что ты понимаешь, что люди говорят это друг другу, чтобы смеяться» [Вежбицка 1997: 108].

Более того, по мнению К.Ф.Седова, желание насмешить является для говорящего основной целью, которую он преследует в этом жанре [Седов 1998: 4].

Другая точка зрения на смеховость (Е.Я. Курганов, В.Б. Шкловский) состоит в том, что анекдот отнюдь не является юмористическим жанром. По

их мнению, анекдот может, но совсем не обязан быть смешным, точно так же он может быть и трагичным. Комизм в анекдоте, по убеждению Е.Я.Курганова, - «побочный продукт основного эффекта» [Курганов 1997: 25]. Исследователь утверждает, что комизм в РЖ анекдота является только следствием (но никак не причиной) смеха. Видимо, такая точка зрения исходит из истории жанра и из этимологии самого термина, образованного от греческого 'неопубликованный'. Исследователями отмечено, что одно из первых предназначений анекдота было отражение неизвестных фактов из какого-либо интересного периода истории или сокровенных подробностей из жизни примечательного лица (Зунделович 1929). Это истории из частной жизни (потаенность!), что-то интимное, то, о чем громко и публично не говорят. Такая особенность жанра отражала его маргинальный, не имеющий общественной ценности, характер. Здесь не было комизма в современном понимании, а если смех и возникал, то, по-видимому, из-за возникающего контраста, когда из жизни высокопоставленного лица приводился очень незначительный бытовой факт. Поэтому в современном мире исторические анекдоты 18-19 веков не кажутся смешными. По утверждению Д.С.Лихачева: «/.../ преобладание тех или иных черт в «смеховой культуре» позволяет различать в смехе национальные черты и черты эпохи» [Лихачев 1999: 343].

Нам ближе первая точка зрения, соотносящая РЖ анекдота со смеховым началом, потому что невозможно представить современный фольклорный анекдот без желания насмешить. Какую бы прагматическую цель не преследовал говорящий, рассказывая анекдот (отвлечь или привлечь внимание, «разрядить» обстановку, расположить к себе собеседника, заострить тему или увести разговор в сторону и пр.), параллельно в его рассказе всегда присутствует направленность на смеховость. Таким образом, наша точка зрения состоит в том, что смеховость является одной из главных, но не единственной целью РЖ анекдота, а следовательно, - одним из основных признаков РЖ анекдота.

Итак, с точки зрения функциональной, первичный РЖ анекдота описывается с помощью признаков ситуативности, уместности, неожиданности появления в диалоге, игрового начала и смеховости.

*С точки зрения содержания*, которая соответствует тематическому уровню высказывания М.М. Бахтина, для РЖ анекдота характерно выделение тематических групп, или серий анекдотов. По своей сути РЖ анекдота относится к разговорному типу общения, для которого характерно совмещение ситуации общения с ситуацией-темой (Гольдин, Сиротинина 1993: 15). Как отмечает И.Г.Торсуева (1979), именно вторая ситуация порождает высказывание. Ситуация-тема является компонентом ситуации общения. С концептуальной точки зрения, все анекдоты, как указывают исследователи (Алаев 1995, Карасик 1997), можно распределить по темам. Так, анекдоты, посвященные какой-либо одной теме, одной сфере нашей жизни, объединяются в тематические группы, или серии (например, политические, эротические, медицинские, анекдоты из военной службы и пр.). Иногда серия объединяется общим действующим лицом, общим героем, хотя сюжеты могут быть самыми разными: работа, учеба, политика, любовь... (например, Армянское радио, Чапаев и Петька, Вовочка, чукча и т.д.). Такие анекдоты исследователь Э.Алаев называет циклами, так как они «в своем развитии проходят определенный круг - зарождаются, развиваются, достигают вершины - и, выполнив свою историческую миссию, неумолимо угасают» [Алаев 1995: 113]. Примером «угасшего» цикла приводится цикл анекдотов о шуте Балакиреве. Таким образом, все анекдоты распределяются по тематическим группам и циклам.

Мы предполагаем, что, несмотря на разнообразие тематических групп, любой анекдот, с концептуальной точки зрения, определяется такими признаками, как характерность, правдивость, наличие подтекстной информации и др.

В любом анекдоте есть своя характерность – признак, отмеченный многими исследователями (Борев 1995, Томашевский 1996, Матузова 1967, Зенкин 1993, Шмелева, Шмелев 1999(а)). Под характерностью понимается четко узнаваемая, типичная черта либо какого-то исторического лица (возможные речевые и неречевые средства, помогающие быстро узнать это лицо), либо национальные особенности (евреи хитрые, чукчи наивно-бестолковые и др.) героев анекдота. В ряде анекдотов национальная характерность становится не просто обязательной, а гиперболизируется (например, анекдоты, сюжет которых построен на сравнении национальных характеров героев). Так, Б.В.Томашевский (1996), рассуждая об особенностях героя анекдота, отмечает два способа его краткой характеристики: во-первых, национальные черты героя; во-вторых, фиксация мотивов на известном историческом лице (во Франции - герцог Рокфор, в Германии Тиль Эйленшпигель, в России - шут Балакирев). Сюда же относятся анекдоты о разных исторических лицах: Наполеоне, Диогене, Пушкине и т.д.). С.Зенкин (1993) утверждает, что у каждого народа есть свой характерный набор предметов и модусов смеха, а герои анекдотов (Чапаев, Штирлиц) являются вторичными и пародийными по отношению к образам-эталонам официального искусства. Н.М. Матузова отмечает, что наравне с национальной тематикой и национальным характером, отраженными в анекдоте, национальная характерность может проявляться на стилистическом и языковом уровнях. Так, в литературном анекдоте Вайскопа искусно построенные длинные периоды (столь характерные для немецкого языка, особенно в зачине) дают контраст с предельной краткостью рассказанного. В этом кроется добавочное, «чуть ли не электрическое напряжение, которое значительно повышает наслаждение при слушании» [Матузова 1967: 301].

Итак, характерность - яркий концептуальный признак РЖ анекдота. В то же время надо отметить, что являясь концептуальным признаком, характерность может служить средством создания 1) смеховости (как элемент пародирования, стилизации, воспроизведения типичных признаков и

качеств), 2) краткости (выступая в качестве фоновых знаний), 3) правдивости (создавая психологическую достоверность факта) и др. То есть, являясь концептуальным жанровым признаком, характерность парадоксальным образом может служить формальным основанием для других признаков.

Характерность тесно связана с правдивостью РЖ анекдота, являясь одной из ее сторон. Правдивость - содержательный признак, выделяемый исследователями. «Если в анекдоте нет правды, он не смешной» (Ф.Искандер). Речь в данном случае идет не об исторической достоверности, точности факта, события, а о типологической (Н.Матузова, В.Сидельников) или психологической (В.Вацуру). Е.Курганов отмечает, что в фольклорном анекдоте достоверность проявляется на логико-психологическом уровне, тогда как в литературном - на культурно-историческом. С другой стороны, исследователями отмечено, что при всей претензии на достоверность анекдот сохраняет за собой право на фантазию-гиперболу, анахронизм, аллегория и т.д. Таким образом, жанровый признак правдивости заставляет РЖ анекдота играть под действительность. Этот признак РЖ анекдота, на наш взгляд, справедливо было бы назвать квазиправдивостью, что более точно отражало бы его сущность.

**Парадоксальность** РЖ анекдота определяется исследователями (Матузова 1967, Алаев 1995) как способ построения сюжета, основанный на словесных или ситуативных недоразумениях или совпадениях. Многие исследователи (Еленевская 1984; Купина 1968; Шашкова 1998 и др.) стремятся определить лингвистическую природу парадоксальности, которую связывают с оппозиционными отношениями лексических и синтаксических единиц, с субъективной модальностью «странности», с использованием эффекта обманутого ожидания и другими стилистическими приемами.

Одним из приемов проявления парадоксальности в анекдоте является неожиданный сюжетный ход, всякий поворот, который произошел вопреки ожиданию и предположению воспринимающего. Такое нарушение линейной последовательности сюжета производит эффект «обманутого ожидания»

(Р.Якобсон) и содержит в себе комизм многих анекдотов. Происходит сдвиг в нарративе - сюжетный поворот, сравниваемый Е.М.Мелетинским (1990) с причудливо-парадоксальной формой некоторых пословиц (*мал золотник, да дорог*: сопоставление количества с качеством). По мнению Б.Дземидока (1974), даже в некоторых абсурдистских анекдотах присутствует неожиданность: она состоит в отсутствии неожиданности. Сначала аудиторию заинтриговывают, создают впечатление, что произойдет нечто необычное, редкое, но вместо ожидаемого сюрприза, оригинального поворота темы выдается нечто банальное, заезженное и всем известное.

Как правило, сюжетный парадоксальный поворот сдвинут к концу повествования, следуя «закону последнего слова» в анекдоте. Как отмечает Е.Я. Курганов, финал анекдота - это пуантом, его острие, которое «изнутри взрывает сюжет, заставляя его играть и искриться» [Курганов 1990: 6]. Поэтому осознанно непредсказуемая концовка является важным приемом проявления признака парадоксальности первичного РЖ анекдота.

Таким образом, в концептуальной плоскости для осмысления РЖ анекдота важны такие признаки, как характерность, правдивость (квазиправдивость), парадоксальность.

*С формальной точки зрения рассмотрим признак краткости.*

Выделение признака **краткости** как одной из основных характеристик РЖ анекдота, на наш взгляд, предопределяется, с одной стороны, его ситуативной обусловленностью, а с другой – ограниченностью его информативной и коммуникативной задач. Этот признак разные исследователи определяют по-разному: «небольшой объем», «предельный лаконизм повествования» [Толстой 1950: 354], «экономичность средств» и «сжатость сюжета» [Матузова 1967: 300], «простые предложения, которые в сочетании с расчетливым применением экспрессивных фигур, отсутствием ярких тропов, применением разговорной лексики создают эффект сжатых и точных фраз»; «отсутствие перспективы» [Зунделович 1929: 161-163], клишированность жанра (Пермяков 1970).

Данные определения, как нам представляется, подчеркивают такие свойства анекдота, которые можно назвать динамизмом РЖ анекдота. Под динамизмом мы подразумеваем, во-первых, способность жанра к быстрому реагированию на ситуацию общения, во-вторых, стремительность развития сюжета. Как отмечает В.П.Скобелев, в анекдоте «экспозиция стремительно выводит к кульминации, а та... наступает на пятки развязке» [Скобелев 1982: 53]. В-третьих, динамизм повествования создается не только на сюжетном уровне, но и, например, на композиционно-речевом уровне организации текста анекдота, состоящим из быстро сменяющихся друг друга трех речевых партий: «метатекстового» ввода рассказчика (говорящего), речи персонажа и повествователя («автора»).

«Метатекстовые» вводы (например: *На эту тему есть прекрасный анекдот!*, *Слышал анекдот о...?*, *Это как в том анекдоте...* и т.п.) не принадлежат непосредственно к строению анекдота. Но они являются важным отличительным признаком РЖ анекдота (Шмелева, Шмелев 2000). Речевая партия повествователя, являясь служебной по отношению к персонажной, выполняет функцию ремарки: называет героев, место и время действия. В РЖ анекдота повествователь анонимен, как правило, отсутствуют его оценки и комментарии. Он выполняет информационно-повествовательную функцию. Чаще всего анекдот построен на диалоге, прямой речи персонажей и кратких «авторских» ремарках, где четко разделены речевые партии «автора» (повествователя) и персонажей. Причем диалог, прямая речь доминируют в речевой структуре анекдота, так как именно здесь скрыто то, что называют «изюминкой» анекдота (не случайно анекдот, следуя «закону последнего слова», чаще всего заканчивается персонажной партией). Кроме того, большая часть анекдотов построена из безремарочных диалогов или из одной реплики-монолога:

- *Десять тысяч двести - раз, десять тысяч двести - два, десять тысяч двести - три... Продано! Продано даме, которая сидит в третьем ряду и правой рукой зажимает рот своему мужу* [Алаев 1995: 220].

Композиционно-речевая структура данного анекдота состоит из речевой партии «героя». Отсутствие речевой партии повествователя, не создает трудностей в определении места и того, кому принадлежит эта фраза (ведущий аукциона). Этому способствуют специфическая лексика и устойчивые синтаксические обороты речи.

Таким образом, жанровый признак краткости, на наш взгляд, заключен, кроме прочего, и в динамичной смене речевых пластов композиционно-речевой структуры РЖ анекдота.

Кроме того, по мнению Е.Я. Курганова (1997), каждая конкретная форма общения (обмен репликами, болтовня, беседа и пр.), в которой появляется и функционирует РЖ анекдота, выявляет различную степень его краткости. Появляясь в обмене репликами, РЖ анекдота, вырастающий из слуха, сплетни, новости, укладывается в одну-две фразы. Часто говорящий только упоминает о том или ином анекдоте. РЖ анекдота в репликах не деформирует взятый ритм, не осложняет и не тормозит развертывание общего сюжета и является в своей высшей степени краткости.

Интересна точка зрения М.Л. Кронгауза на анекдот как на многослойный жанр, в котором за внешним «смешным» слоем есть слой внутренний, отражающий некую проблему общества. Такая многослойность РЖ анекдота рассчитана на «многоуровневость сознания слушателя или читателя и на его способность... путешествовать по разным уровням (своего сознания - Т.Н.) и даже одновременно пребывать на нескольких из них» [Кронгауз 1996: 228]. На наш взгляд, это является одним из средств создания краткости РЖ анекдота. Ведь многоуровневость сознания основана на целостном представлении о предмете анекдота и ситуации, опирается на «внеязыковую ситуацию» [Земская 1988: 11], на фоновые знания, presupпозицию говорящего и слушающего. Отсутствие таких фоновых знаний ведет к непониманию многих анекдотов иностранцами и детьми.



Таким образом, признак краткости первичного РЖ анекдота заключается, с одной стороны, в динамизме, объединяющем в себе малый объем, сжатость композиции и быструю смену композиционно-речевых пластов, экономичность речевых средств, клишированность, с другой стороны, в повышенной роли имплицитного содержания и пресуппозиции субъектов коммуникативной деятельности.

Итак, признаки РЖ анекдота, выделенные на основе исследований об анекдоте как литературном, фольклорном и художественно-публицистическом жанре и условно распределенные на три группы, характеризующие РЖ с точек зрения функционирования, содержания и формы, необходимы для его осмысления как первичного жанра. Для дальнейшей работы из ряда выделенных в параграфе признаков РЖ анекдота мы выбрали признаки **смеховости** как основной иллокутивной цели и перлокутивной реакции, **игрового начала**, заключающего в себе способ функционирования РЖ анекдота, **парадоксальности** и **краткости** как яркие характеристики, активно влияющие на содержательную и формальную стороны жанра. Эти признаки можно назвать рече-жанровыми, или жанровыми. На наш взгляд, это доминирующие признаки. Они интегрируют в себе другие вышеуказанные признаки РЖ анекдота, то есть другие признаки имплицитно уже представлены в них или, по крайней мере, непосредственно из них вытекают. Они взаимосвязаны. Так, жанровый признак смеховости, являясь основной целью говорящего, предопределяет появление остальных признаков анекдота и в то же время создается этими признаками, переходя в перлокутивный эффект. В концептуальном плане смеховость, определяя внешнее содержание, оттеняет серьезность внутреннего содержания, подтекста. Эти признаки имеют универсальный характер и обнаруживаются в любом анекдоте независимо от его тематики. Они характеризуют РЖ анекдота с разных точек зрения и проявляются на всех уровнях организации его текста. Тем самым в совокупности названные

признаки создают некий архетип первичного РЖ анекдота, который сочетается с различиями в конкретном коммуникативном воплощении.

### 1.1.2. ЭВОКАЦИОННЫЙ ПОТЕНЦИАЛ ПЕРВИЧНОГО РЕЧЕВОГО ЖАНРА АНЕКДОТА

Филологии известно немало случаев, когда анекдот был положен в основу новелл, рассказов, комедий. Рассказом-анекдотом широко пользовались Н.С. Лесков, А.П. Чехов, О. Генри, Дж. Лондон, М.М. Зощенко и другие писатели. В.М. Шукшин, размышляя по поводу своих рассказов, в рабочих записях выделил рассказ-анекдот (Шукшин 1981). Это дает основание говорить о способности анекдота определенным образом воспроизводиться во вторичных РЖ. На основе учения об эвокации мы ставим следующую задачу: доказать, что первичный РЖ анекдота обладает высоким эвокационным потенциалом благодаря способности его жанровых признаков, преобразуясь, воспроизводиться в рассказе-анекдоте как вторичном РЖ.

Потенциал ← потенция (от лат. *potentia* - 'сила, власть, могущество') понимается как некая «возможность, то, что существует в скрытом виде и может проявиться при известных условиях» [Ожегов 1988: 463]. Эвокационный потенциал РЖ предполагает возможность анекдота воспроизводиться в своем клишированном или преобразованном виде в различных устных и письменных РЖ-ах: в разговоре, делая его эстетически преобразованным (Курганов 1997), в биографии известного человека, неожиданно его освещая и создавая его живой образ, в романе или рассказе, внося оживление и высвечивая какие-либо проблемы, либо будучи их литературным источником. Это объясняется следующими моментами:

- отмеченная Е.Я. Кургановым особенность анекдота сохранять корневую связь с контекстуальным фоном: анекдот не может функционировать сам по себе вне разговора, вне контекста. Исследователь называет анекдот «жанром-бродягой», «жанром-паразитом», который может существовать лишь «присасываясь» к другому организму. Он «способен пронизать практически всю систему традиционных литературных жанров» [Курганов 1997: 25]. Такая зависимость от ситуации или другого РЖ подтверждают мысль о высоком эвокационном потенциале РЖ анекдота;

- широта тематического спектра РЖ анекдота (от бытового до политического и т.д.) позволяет анекдоту трансформироваться и функционировать в ситуациях и контекстах практически с любыми содержательными особенностями;

- языковые особенности РЖ анекдота универсальны и открыты для трансформации (в отличие, например, от романа, языковые особенности которого в силу их сложности трудны для трансформации);

- перспектива, которая могла бы раскрыться из ситуации, лежащей в основе анекдота. Как указывает Я. Зунделович (1929), наличие такой перспективы составляет основное различие между анекдотом и новеллой. Например, чеховская «Смерть чиновника» «потому и является новеллой, а не анекдотом, что Чехову важен здесь не нелепый факт смерти чиновника из страха перед «начальством», а те «перспективы» в убогом «бытии» чиновника, которые эта смерть раскрывает» [Зунделович 1929: 162]. В РЖ анекдота есть лишь намеки на те пути, которые ведут от данной ситуации к существу героя. Рассмотрим это на примере анекдота из так называемого «черного» юмора:

*Дети, перестаньте качаться на папе! Он не для того повесился.*

В анекдоте из десяти слов Э. Алаев (1995) выводит ряд определений: 1) вероятно, папа любил детей; 2) дети тоже любили папу, во всяком случае, с удовольствием качались на его ноге; 3) в семье драма, и, видимо, настолько

существенная, что довела главу семейства до самоубийства; 4) супруга несчастного, мать детей (обращение *дети* свидетельствуют о том, что именно ей принадлежит реплика), знает причину такого отчаянного шага, во всяком случае, как она утверждает, ее муж повесился не для того, чтобы дети на нем качались и т.д.

Из ситуации, приведенной в анекдоте, намечены некоторые перспективы, достаточные для создания целого рассказа. Но мало кто над этим задумывается, поскольку в этом и есть специфика РЖ анекдота. Подобный эксперимент с выделением перспективы анекдота приведен нами в качестве доказательства того, что РЖ анекдота обладает потенциальной возможностью преобразовываться во вторичный РЖ.

Как известно, анекдот в чистом виде в прозе В.М. Шукшина почти не встречается даже в качестве вставных, внесюжетных элементов (Рыбальченко 1999). В то же время, в качестве литературного источника рассказов В.М. Шукшина РЖ анекдота также не актуален. Но так как существование рассказов-анекдотов в творчестве В.М. Шукшина признается самим писателем и исследователями его творчества (Вертлиб 1992, Соловьева, Шитова 1974, Рыбальченко 1999 и др.), то рассматриваемый вопрос сводится к признанию высокого эвокационного потенциала жанровых признаков анекдота.

Первичный РЖ анекдота обладает жанровыми признаками (парадоксальность, краткость, игровое начало, смеховость), которые характеризуются определенной гибкостью. Под гибкостью мы понимаем, во-первых, их универсальность, определенное интегрирующее начало этих признаков по отношению к другим РЖ, их перцептивную функцию: каждый из признаков может определять другой РЖ. Например, признак краткости определяет не только РЖ анекдота, но и всю совокупность так называемых малых жанров; признак смеховости присущ всем юмористическим жанрам и т.д. Таким образом, РЖ анекдота не имеет ни одного признака, которого мы

не нашли бы в других речевых жанрах. Во-вторых, гибкость жанровых признаков анекдота – это способность этих признаков определенным образом видоизменяться при трансформации РЖ анекдота во вторичном РЖ, что будет доказано ниже. В-третьих, это способность жанровых признаков воспроизводиться на разных уровнях организации текста вторичного РЖ. Таким образом, отмеченную способность признаков РЖ анекдота к воспроизведению во вторичных РЖ-ах можно назвать внутренним эвокационным потенциалом.

Гибкость жанровых признаков первичного РЖ анекдота определяет их способность вступать в эвокационные отношения с художественным текстом как вторичной сферой их бытования. В свою очередь, художественный текст выражает «готовность» (Г.О. Винокур) обеспечивать функционирование объекта эвокации в ситуации эстетической деятельности. Таким образом, возможность субстанционального и функционального преобразования жанровых признаков анекдота в рассказе-анекдоте обеспечивается эвокационным потенциалом, который скрывается в «гибкости» жанровых признаков анекдота (внутренний потенциал) и в «готовности» художественного текста быть вторичной сферой их бытования (внешний потенциал).

Итак, нами выявлены признаки первичного РЖ анекдота, которые в совокупности определяют этот РЖ и важны для его осмысления. Эти признаки являются объектом нашего исследования, т.е. объектом эвокационной деятельности. Установлено, что первичный РЖ анекдота обладает высоким эвокационным потенциалом благодаря зависимости РЖ анекдота от конситуации и гибкости названных жанровых признаков. Гибкость жанровых признаков анекдота обеспечивает его функционирование в любой ситуации (за исключением этических запретов). Эвокационный потенциал жанровых признаков анекдота усиливается за счет «готовности» художественного текста как возможной вторичной сферы их бытования обеспечить их функционирование в ситуации эстетической деятельности:

воспроизводиться на разных уровнях организации вторичного текста. Все это дает основание утверждать, что первичный РЖ анекдота имеет исследовательско-познавательную ценность в работе над рассказом-анекдотом В.М. Шукшина в эвокационном аспекте.

## **1.2. ЭВОКАЦИОННОЕ ПРЕОБРАЗОВАНИЕ ЖАНРОВЫХ ПРИЗНАКОВ АНЕКДОТА В РАССКАЗЕ-АНЕКДОТЕ**

**В.М. ШУКШИНА «ДЕБИЛ»**

Основываясь на теории М.М.Бахтина о первичных и вторичных РЖ и на его утверждении, что в процессе своего формирования вторичные жанры вбирают в себя и преобразуют жанры первичные, предполагаем, что первичный РЖ анекдота воспроизводится во вторичных РЖ, в частности, в рассказах-анекдотах В.М. Шукшина. При этом отношения между первичным и вторичным жанрами оцениваются нами как отношения между РЖ, функционирующими в художественно-коммуникативной деятельности, и описываются в русле идей эвокационной теории художественной речи (Чувакин, 1995, 1996).

В своей работе мы основываемся на теории эвокационного исследования, в которой эвокация, или воспроизведение, определяются как «специфическая деятельность «человека говорящего», содержанием которой является целенаправленная, функционально значимая, творчески протекающая реализация репрезентативной функции языка посредством знаковых последовательностей (текстов) в актах коммуникативной деятельности говорящего и слушающего, имеющих быть в коммуникативных ситуациях. Деятельность воспроизведения осуществляется в процессе коммуникативной деятельности и выступает по отношению к последней в качестве

эпидеяльности» [Чувакин 1995: 21]. Деятельность воспроизведения предполагает наличие предметного и процессуального компонентов. Предметный компонент включает в себя 1) объект воспроизведения, 2) средство воспроизведения, 3) продукт воспроизведения. Процессуальный компонент (самая деятельность воспроизведения) может быть представлен в виде принципов воспроизведения и факторов воспроизведения.

Под объектом воспроизведения понимается «фрагмент коммуникативной деятельности общества на данном или другом языке, включенный в эвокационную деятельность» [Чувакин 1996: 20]. В нашей работе в качестве объекта воспроизведения выдвинуты жанровые признаки первичного РЖ анекдота: парадоксальность, смеховость, краткость, игровое начало. Учитывая два фактора, что при воспроизведении изменяются условия коммуникации (признаки РЖ анекдота из сферы устной коммуникации попадают в сферу вторичной, художественно-речевой, коммуникации) и что «в основе взаимодействия непроецессуальных компонентов лежат два принципа: адекватности и активности» [Чувакин 1996: 22], предполагаем существенные преобразования названных признаков во вторичном РЖ. Преобразованные определенным образом признаки первичного РЖ анекдота во вторичной сфере бытования, в рассказе-анекдоте Шукшина, рассматриваются нами в качестве продукта эвокационной деятельности. Воспроизведение объекта эвокации в продукт происходит благодаря средствам эвокации. Средства эвокации – это своеобразные «сигналы» жанровых признаков анекдота в художественно-речевой структуре рассказа-анекдота Шукшина, рассмотренные в уровневой организации текста рассказа-анекдота. Это функциональные единицы, выполняющие функцию воспроизведения жанровых признаков во вторичном тексте. Системно-функциональный подход (Ревзина 1998, Нагорный 2001) к рассмотрению воспроизведения жанровых признаков отражается в логике движения исследования «от объекта воспроизведения к продукту воспроизведения через средства воспроизведения на основе принципов и факторов

воспроизведения» и соответствует методике эвокационного сопоставления [Чувакин 1995: 23].

В качестве рабочего определения рассказа-анекдота предлагаем следующее: рассказ-анекдот - это рассказ, который, во-первых, обладает острой внешнесобытийной ситуацией, выходя из которой, герой «неожиданно для себя оказывается "в дураках"» [Рыбальченко 1999: 221]; во-вторых, обладает воспроизведенными из первичного РЖ анекдота признаками парадоксальности, краткости, игрового начала и смеховости на разных уровнях его организации как вторичного текста.

Задача данного параграфа состоит в описании трансформации выделенных жанровых признаков первичного РЖ анекдота во вторичном РЖ – рассказе-анекдоте В.М. Шукшина – с помощью средств воспроизведения. Для решения этой задачи нам необходимо выделить и описать в художественно-речевой структуре рассказа-анекдота Шукшина своеобразные «сигналы» жанровых признаков анекдота, рассмотренные в уровневой организации текста рассказа-анекдота. Под «сигналами» жанровых признаков первичного РЖ мы понимаем особые знаки, эвокационные средства разных уровней организации текста рассказов-анекдотов, благодаря которым у читателя возникает представление о смеховости, парадоксальности, краткости и игровом начале.

Рассказ В.М.Шукшина «Дебил» был впервые опубликован в журнале «Звезда» № 9 в 1971 году. Автором введен в цикл рассказов под общим названием «"Верую!" и другие рассказы» («Верую!», «Леся», «Дебил», «Билетик на второй сеанс»), отражающий проблему личности «с пробуждающимся амбициозным самосознанием» [Маркин 1994: 174], проблемы антиномии «быть и казаться», веры и безверия, духовного и материального.



В рассказе «Дебил» обыгрывается ситуация, когда человек, стремясь самоутвердиться, завоевать уважение окружающих, использует «самые элементарные и примитивные способы "вступления дикаря в человечество"» (С.М. Козлова): сельский человек начинает разыгрывать чужую социальную роль интеллигента. Эталоном интеллигентности для героя рассказа является шляпа. Для В.М. Шукшина обращение к этому головному убору является далеко не случайным и даже символичным. В статье «Монолог на лестнице» (1967г.) писатель отмечает: «Оттого-то мне и дорог деревенский уклад жизни, что там редко-редко кто сдуру напялит на себя личину интеллигентного человека. Это ведь очень противный обман. При всем том уважается интеллигент, его слово, мнение. Искренне уважается. Но, как правило, это человек «залетный» - не свой. И тут тоже то и дело случается обман. Наверно, оттого и живет в народе известная настороженность к «шляпе». Как-то так повелось у нас, что надо еще иметь право надеть эту самую злополучную шляпу» [Шукшин 1981: 32].

Действие рассказа начинается с того, как его главный герой, Анатолий Яковлев, прозванный в селе *обидным, дурацким каким-то прозвищем - Дебил*, покупает в городе фетровую шляпу. Довольный своей покупкой, он приезжает домой и встречает явное непонимание его поступка и насмешки, односельчане *по-разному оценили шляпу: встречные и поперечные смотрят на него с удивлением; она (жена) стала квакать (смеяться) и проявлять признаки тупого психоза* и т.д. Кульминационным моментом рассказа является диалог с учителем литературы (его основным *противником*), приводящим к разрешению внешнего конфликта. Учитель говорит о шляпе с лукавством и иронией (*Ну, теперь надо беречь. На ночь надо в газетку заворачивать. В сетку - и на стенку. Иначе поля помнутся*), чем доводит Яковлева до исступления. Анатолий зачерпывает дорогой шляпой воду, напивается... Но потом все-таки ее отряхивает и снова надевает на голову (*В гробу я вас всех видел. В белых тапочках*).

Рассказ В.М.Шукшина «Дебил» относится к рассказам-анекдотам с ярко выраженными жанровыми признаками. Во-первых, этот рассказ обладает острой внешнесобытийной ситуацией, выходя из которой, герой неожиданно для себя оказывается «в дураках»; во вторых, он обладает воспроизведенной из первичного РЖ анекдота совокупностью жанровых признаков парадоксальности, краткости, игрового начала и смеховости на разных уровнях организации его текста.

Лингвистическая точка зрения на жанр как «определенный отбор и комбинаторику языковых средств» [Черемисина 1997 (а): 169] предполагает, что жанровые признаки служат базой для определенного языкового потенциала их воплощения. По мнению О.Н.Черемисиной, особенно наглядно признаки жанра реализуются на лексическом и композиционном уровнях художественного текста, которые при определенной частотности употребления в контексте, в сочетании с темой произведения становятся «показателями жанра» [170]. Мы остановимся на сюжетном уровне (как основном содержательном уровне), композиционно-речевом и уровне языковых средств, в которые помимо лексического необходимо включить и синтаксический уровень. Выбор сюжетного уровня обусловлен тем, что этот уровень актуален для первичного РЖ анекдота. Во-первых, именно с сюжетным уровнем исследователи анекдота (Алаев 1995, Матузова 1967, Мелетинский 1990) связывают его парадоксальность, определяя последнюю как неожиданный сюжетный ход, всякий поворот, происходящий вопреки ожиданию воспринимающего. Во-вторых, понимаемый как «рассказ о событиях» [Квятковский 1966: 293] сюжет в анекдоте определяется его многособытийностью (Федосюк, Бакланова 2000), что является основной отличительной чертой анекдота от таких РЖ как шутка, афоризм, которые, на наш взгляд, также могут определяться признаками смеховости, парадоксальности, краткости, игрового начала. Поэтому считаем необходимым при анализе воспроизведенных жанровых признаков анекдота в художественно-речевой структуре вторичного жанра также остановиться на

сюжетном уровне. Кроме того, специфика различных типов шукшинских сюжетов (Плеханова 1980) актуальна для нашего исследования с точки зрения выделения типов рассказов-анекдотов В.М. Шукшина.

Выбор композиционно-речевого уровня (как «системы динамического развертывания словесных рядов в сложном словесно-художественном единстве» [Виноградов 1963: 141]) определен внутренней слитностью и взаимообусловленностью авторского замысла, его оценки изображаемой действительности и композиционно-речевой структуры произведения (Папава 1983), с одной стороны, и влиянием конкретной жанровой формы на композиционную и языковую форму произведения (Домашнев и др. 1989), с другой стороны. Эти уровни состоят в иерархических отношениях.

Названные уровни в какой-то мере сохраняют логику уровней РЖ М.М.Бахтина в своем движении от более общих, содержательных уровней к уровням их конкретного языкового воплощения. Тематический уровень Бахтина мы соотносим с выделенным у нас сюжетным уровнем текста рассказа, композиционный – с композиционно-речевым, стилистический – с уровнем языковых средств. Подчеркнем, что в этом сравнении нет полной аналогии. Уровни, обозначенные М.М. Бахтиным, являются более широкими в содержательном и функциональном плане. Выделенные нами уровни рассказа-анекдота Шукшина более конкретны и приближены к лингвистической специфике данного исследования. Последовательно придерживаясь этой логики, учитывая высокий эвокационный потенциал жанровых признаков первичного РЖ анекдота, обратимся к рассмотрению их воспроизведения в тексте рассказа-анекдота В.М. Шукшина «Дебил».

Если в первичном РЖ анекдота под **парадоксальностью** понималось намеренное нарушение линейной последовательности сюжета, производящее эффект «обманутого ожидания» (см. выше), то во вторичном РЖ она понимается как неожиданное нарушение линейной последовательности

читательского восприятия, предсказуемости не только сюжетного, но и других названных уровней текста рассказа-анекдота Шукшина. Возможность воспроизведения парадоксальности в рассказе-анекдоте Шукшина увеличивается благодаря столкновению «клишированности» первичного РЖ (Пермяков 1970), следовательно, его замкнутости, ограниченности, с творческим началом писателя во вторичном РЖ. Это тем более закономерно, т.к. проблема творческого начала, авторской индивидуальности во многом связана с понятием отклонения от общезыковой нормы, что «приводит к появлению в тексте странных, неожиданных с точки зрения здравого смысла и формальной логики речевых построений» [Шашкова 1998: 3]. С точки зрения эвокационного потенциала, парадоксальность, воспроизводясь во вторичном РЖ, приобретает новые, не свойственные ей в первичной сфере бытования, эстетические функции, которые «надстраиваются» (В.П.Григорьев) в художественном тексте.

Парадоксальность рассказа-анекдота «Дебил» на сюжетном уровне проявляется в неожиданных сюжетных ходах, построенных на непредсказуемом поведении героя, и неожиданной концовке рассказа. Так, Анатолий Яковлев, для того чтобы избавиться от *обидного, дурацкого* прозвища и самоутвердиться мог бы поступить вполне предсказуемо, так, как принято в обществе: заняться воспитанием сына, *отпелого шалопая*, или проявить свою самодостаточность в работе. Он же поступает вопреки здравому смыслу, неожиданно: покупает шляпу. Такая внешне необычная, нестандартная, но психологически правдоподобная ситуация разрешается в неожиданной концовке рассказа. Анатолий шляпой, возведенной им в символ ума и интеллигентности, черпает воду в реке и пьет. Тем самым он портит шляпу, разочаровавшись, по всей видимости, в ее эффективности. Казалось бы, выполнено одно из условий анекдотической ситуации: герой неожиданно для себя оказывается «в дураках». Но читателя ждет еще одна неожиданность в том, что Яковлев все-таки остался верен себе: он отряхнул шляпу и опять надел ее на голову, *пропел деланно беспечно* дамский романс и *сказал*

*негромко, себе: - В гробу я вас всех видел, В белых тапочках.* Для сравнения укажем, что в первичном РЖ анекдота финал часто является не просто неожиданным, но осознанно непредсказуемым (Курганов 1990).

Таким образом, парадоксальность на сюжетном уровне воспроизведена в поведении героя, в его желании «казаться», и в неожиданной концовке рассказа, что характерно и для первичного РЖ анекдота. В то же время, следуя эвокационному принципу активности, парадоксальность усложняется: конец рассказа содержит два неожиданных для читателя поворота, дважды нарушается предсказуемость читательского восприятия.

Композиционно-речевой уровень как проявление художественно-речевой структуры прозы Шукшина характеризуется исследователями (Л.И.Василевская, Н.А.Кожевникова, Т.В.Матвеева, Л.Л.Салагаева, А.А.Чувакин, Л.М.Шелгунова и другие) доминированием диалогической речи, взаимодействием субъектно-речевых сфер «автора» и персонажей, различными цитациями и т.д. На композиционно-речевом уровне рассказа парадоксальность, нарушая синтагматическую линейность художественно-речевой структуры, проявляется:

- в столкновениях, неожиданных переплетениях субъектно-речевых сфер «автора» (повествователя) и персонажа в несобственно-прямой речи, создающих своеобразный диалог, в котором голоса «автора» и персонажа звучат либо в унисон, либо создают диссонанс, что увеличивает степень парадоксальности. Например, сравните (жирным шрифтом выделяется партия персонажа): ***Анатолий же** отработал на Севере по вербовке пять лет и два года отсидел за нарушение паспортного режима - он **жизнь** видел; знал, что **шляпа украшает умного человека.** Или: ...*Не терпелось показать шляпу пошире, возможно даже позволить кому-нибудь подержать в руках - у кого руки чистые.* В первом случае партия повествователя о внешне-событийных реальных событиях из жизни героя как*

бы дополняются ментальными выводами, принадлежащими субъектно-речевой сфере персонажа. Во втором случае «вставки-замечания» персонажа, диссонируя с общим тоном повествования, ярче выделяются из него, заостряют внимание читателя;

- в неожиданных вопросах героя, сбивающих налаженный ритм диалога, переводящих его на другую тему, вводящих партнеров по диалогу в затруднительную, а в диалоге с продавщицей в казусную, ситуацию: - *Плохо ночь спали? Продавщица не поняла... ; У нас эту мелочь зовут мулишками. Муть - рыбка такая. Ма-а-ленькая... Считаете, что целесообразней с удочкой сидеть, чем, например, с книжкой?* (в диалоге с учителем);

- в цитации стилистически «чужих» устойчивых оборотов из лагерного прошлого героя: *Потому, что... знаете? - нечего меня на понт брать!; Спасибо за совет. А зачем же косяк давить?; Шалашня!* - сказал он. - *Могу ведь смазь замастырить;* штампов из официальной сферы общения в неофициальной обстановке: *Все понятно, дорогой товарищ, все понятно. Продолжайте думать... в таком же направлении;*

- в неожиданном появлении некоторых РЖ: монолога-поучения героя, который на первый взгляд кажется неожиданным из-за того, что для Анатолия Яковлева не свойственен этот РЖ; «дамского» романса в исполнении героя-мужчины.

Таким образом, парадоксальность на композиционно-речевом уровне воспроизводится средствами нарушения предсказуемости синтагматической линейности художественно-речевой структуры рассказа.

Синтаксический уровень прозы В.М. Шукшина сохраняет особенности устного разговорного языка, что являлось главным требованием В.М. Шукшина к языку литературы. Это преобладание простого предложения над сложным, глагольного над именным, короткого над длинным и т.д. (А.А.Чувакин). С нашей точки зрения, парадоксальность, нарушая синтагматическую линейность восприятия, воспроизводится:

- в конструкциях с парцелляцией в «авторской» речи, когда базовая структура отображает «авторский» слой повествования, а парцеллят, внезапно нарушающий это повествование, принадлежит субъектно-речевой партии персонажа (голос персонажа вклинивается в авторское повествование): /.../ *Анатолий купил шляпу. **Славную такую, с лентой, с продольной луночкой по верху, с вмятинками - там, где пальцами братья;***

- в разных видах обособлений (также в сочетании с разными речевыми партиями): *Осторожно брал тремя пальцами шляпу, легким движением насаживал ее, **пушиночку**, на голову и смотрелся в круглое зеркало;*

- в неожиданных столкновениях в одной семантико-синтаксической структуре семантически не сочетаемых слов: *Фуражку я дарю вам, **синьорина**, - в коровник ходить;*

- в высказываниях, в семантику которых в пресуппозитивной или контекстуальной плоскости входит описание действия при несоответствующих обстоятельствах. Из-за этого возникает идея парадоксального несоответствия, коммуникативной «неожиданности» (Николаева 1982): *Даже (а) жена сгоряча, когда ругалась, **тоже** (б) обзывала – Дебил.* (Ср.: (а) жена не должна обзывать мужа (пресуппозитивная плоскость); (б) все обзывали героя Дебиллом (контекстуальная плоскость)); *хотелось **даже** говорить с акцентом* (ср.: на родном языке не говорят с акцентом (пресуппозитивная плоскость)).

Таким образом, на синтаксическом уровне рассказа «Дебил» воспроизведенная парадоксальность создает яркий эффект столкновения общепринятого, предсказуемого синтаксического построения, соответствующего синтаксическим нормам, и нарушения этих норм, не обеспечивающих «автоматизацию восприятия» (Гальперин 1974), либо определенной ожидаемой семантики высказывания и неожиданности,

«своего» и «чужого» голосов в одной синтаксической конструкции, неоправданного применения стилистически неподходящих синтаксических штампов.

Особенности лексического уровня прозы В.Шукшина обусловлены тесной связанностью шукшинского слова с народной языковой культурой, с ее диалектологией и традициями книжной культуры русского языка (Лопутько 1992). В исследуемом рассказе-анекдоте парадоксальность воспроизводится в лексических средствах, содержащих семантические характеристики противопоставления, по аналогии с парадоксом - единством двух противоположных суждений:

- антонимы (языковые и контекстуальные): *правила хорошего тона - правила ехидного тона, шляпа - белые тапочки*. Уровень эффекта неожиданности возрастает, если лексической базой парадоксальности являются контекстуальные антонимы, предсказуемость которых в тексте ниже, чем у языковых антонимов, что способствует разрушению системы читательских ожиданий (Шашкова 1998);

- контекстуальная полисемия отдельного слова, заключающего в себе единство как минимум двух семантических характеристик: *шляпа* - с точки зрения Анатолия Яковлева - *невеста, пушиночка, «цивилизейшен»*, а для односельчан и жены шляпа на голове Анатолия - *ночной горшок, гнездо сорочье*;

- оксюморон: *Он походил в ней (шляпе) на культурного китайца*;

- лексика ограниченного употребления из-за социально-психологических или логико-семантических факторов. Такие ограничения делают употребление слова необычным, неожиданным, маловероятным (Хазагеров, Ширина 1999). Эти слова со специфической стилистической окраской в основном принадлежат главному герою рассказа, который *отработал на Севере по вербовке пять лет два года отсидел за нарушение паспортного режима - он жизнь видел*: а) эмоционально окрашенная лексика: *лапочка*,



*пушиночка, оглоеды, квакать (смеяться), лаяться; б) жаргонизмы: замастырить, шалашня; в) заимствования: «цивилейшен», сомбреро, сенсация; г) окказиональные преобразования фразеологических единиц: не боги горшки обжигают, а дед Кузьма; А то попусту-то языком молотъ вы мастера, а если какая сенсация, у вас сразу глаза на лоб.*

Таким образом, парадоксальность воспроизводится не только на сюжетном уровне, но и на рассмотренных нами композиционно-речевом, синтаксическом и лексическом уровнях. В воспроизведенном виде, как и в первичном РЖ, следуя эвокационному принципу адекватности, она представляет собой нарушение последовательного восприятия текста читателем и производит эффект обманутого ожидания. В то же время, выделенные нами средства воспроизведения парадоксальности в художественном тексте, получая эстетическую нагрузку, усиливают выразительность текста.

Признак **краткости**, рассматриваемый в первичном РЖ анекдота с формальной точки зрения, характеризуется исследователями как небольшой объем, сжатая композиция, точность фразы, клишированность, отсутствие ярких тропов, расчетливое применение экспрессивных фигур (Э.Алаев, М.Матузова, Г.Пермяков и др.). Логично предположить, что при воспроизведении в рассказе-анекдоте как вторичном РЖ признак краткости, следуя эвокационному принципу адекватности и активности, видоизменяется и усложняется. На наш взгляд, краткость в рассказе-анекдоте Шукшина реализуется, во-первых, в стремительности, динамизме повествования, во-вторых, в повышенной роли имплицитного содержания.

Динамизм повествования - характерная черта прозы В.Шукшина, в частности его рассказах-анекдотах. (Ср.: анекдот - один из самых динамичных РЖ, в котором «экспозиция стремительно выводит к кульминации, а та... наступает на пятки развязке» [Скобелев 1092: 53]). Это

обусловлено пониманием В.Шукшина задач современного рассказа. Писатель «боялся книжности, литературности», ведь литературное описание сдерживает, останавливает движение. «Это не роман - места мало, времени мало, читают на ходу» [Шукшин 1981: 117]. Поэтому «единственной формой слова, адекватной движению жизни, является устная речь» [Козлова 1992: 58]. Имеется в виду воспроизведенная, устная речь в художественном тексте в «авторском» и персонажном речевых слоях. Соответственно, динамизм повествования, в котором реализуется краткость рассказа-анекдота, создается воспроизведением устной речи в речевых слоях «автора»: *Дебил - это так прозвали в школе его сына, Ваську, второгодника, отпетого шалопаю. А потом это словцо пристало и к отцу. И ничего с этим не поделаешь - Дебил и Дебил;* и персонажа: *Кто ты такой, что шляпу **напялил**? - не унималась жена. - Как тебе не стыдно? Тебе, **если по-честному-то**, не слесарем даже, а навоз **вон** на поля вывозить, а ты - шляпу. Да ты что? /.../* Сигналами воспроизведенной устной речи в «авторском» речевом слое являются не прямой порядок слов в предложении, «топтание» на месте, разговорная лексика и т.д. В персонажном речевом слое (в диалоге) - неполные предложения, разговорная лексика, междометия и частицы и т.д. Кроме того, воспроизведенная устная речь преобразована формально и функционально, что усиливает ее художественно-эстетическую значимость.

На сюжетном уровне рассказа-анекдота «Дебил» в воссоздании динамизма повествования участвуют:

- однолинейность сюжета, целенаправленность на одно событие, на один характер, который является в острой анекдотической ситуации;
- отсутствие растянутого интродуктивного зачина как сюжетно-композиционного компонента. Читатель с первой фразы посвящается в суть дела. (Ср.: в первичном РЖ анекдота совершенно невозможны интродуктивные зачины типа «Жил-был», «Однажды мой знакомый...». Чаще всего повествование в анекдоте начинается с глагола в настоящем времени,

создавая эффект присутствия, участия слушателя в действии: «Приезжает муж из командировки...», «Едут в одном поезде...»);

- приближение, смещение кульминации рассказа к его концовке.

Л.М.Шелгунова (1989) выделила наиболее типичную схему рассказов В.Шукшина, которая, на наш взгляд, близка анекдоту: в абсолютном начале дается краткая (как правило, в одно предложение) самая необходимая экспозиционная информация; далее следует внутренняя речь или сразу диалог (полилог); в конце дается завершающая реплика персонажа (внешняя / внутренняя), иногда сопровождаемая кратким авторским заключением;

- употреблением ситуативных (ролевых) номинаций для идентификации персонажей (Василевская 1989): *учитель литературы, жена, продавщица*. Такой прием также характерен для первичного РЖ анекдота.

На композиционно-речевом уровне, характеризующемся «динамическим чередованием речевых пластов» [Творчество Шукшина в современном мире 1999: 143], особую роль в воспроизведении краткости и динамизма играют средства диалогического спектра, прежде всего собственно диалог. «Диалог в шукшинских рассказах раздвигает границы текста, расширяя его и углубляя его, создавая перспективу» [Шелгунова 1994: 115]. Особую роль диалога подчеркивают авторы коллективной монографии «Проза В.М.Шукшина как лингвокультурный феномен 60-70-х годов» (1997), выделяя разные его функции, в том числе: 1) реализация действия, 2) подчеркивает динамизм ситуации (особенно это характерно для «чистых», безремарочных диалогов). Следует выделить также «конструктивную» функцию (Китайгородская 1993) диалога, заключающуюся в экономии речевых усилий, когда «чужая речь «замещает» синтаксические построения, которые потребовали бы от говорящего дополнительной содержательной обработки подаваемой информации» [Китайгородская 1993: 77].

*-Шалашня! - сказал он. - Могу ведь смазь замастырить. Замастырить?*

*- Иди, иди - покажись в деревне. Тебе же не терпится, я же вижу. Смеяться все будут!..*

*- Смеется тот, кто смеется последний.*

*С этими словами Анатолий вышел из дома.*

В отрывке диалога Анатолия с женой представлены и перспектива развития дальнейшего действия, и характеристика персонажа, его речевая маска, и реализация действия. Это создает динамику повествования и лаконизм рассказа-анекдота «Дебил».

Кроме того композиционно-речевой слой рассказа-анекдота «Дебил» отличается отсутствием пейзажа, описания внешности главного героя (кроме оговорки, что *шляпа шла к его широкому лицу*).

На синтаксическом уровне организации текста рассказа-анекдота «Дебил» признак краткости как динамизм повествования воспроизводится:

- преобладанием простых предложений над сложными: 68% из общего количества предложений в рассказе составляют простые;

- большим количеством неполных предложений с опущением элементов плана выражения: 35% из общего количества предложений: /.../ *Ну, теперь надо беречь (шляпу – Т.Н.). На ночь надо в газетку заворачивать. В сетку – и на стенку...;*

- наличием нечленимых предложений: около 7% от общего числа предложений в рассказе: - *Мгм. Ну, теперь надо беречь. На ночь надо в газетку заворачивать. В сетку - и на стенку. Иначе поля помнутся. - Учитель посмотрел искоса - весело - на Анатолия, на шляпу его...*

*- Спасибо за совет. А зачем же косяк давить? Мм?*

- преобладанием бессоюзного типа сложного предложения, что является «показателем разговорности как структуры» [Хисамова 1999: 138] и относится к риторическим фигурам убавления, отображающим среди прочего быстроту движения (Хазагеров, Ширина 1999).

Таким образом, динамизм повествования в рассказе воспроизводится формально-синтаксическими средствами, характерными для «живой» разговорной речи. Это отвечает главным требованиям В.М. Шукшина к языку литературы: с одной стороны, сохранить «живой русский язык», с другой - сказать коротко, «крепко поубавить описательную часть» [Шукшин 1981: 150].

Краткость рассказа-анекдота «Дебил» заключается также в повышенной роли имплицитной информации, которая скрыта в подтексте и пресуппозиции, основанной на принципе повышенной парадигматической семантики текстообразования. Расчет автора на «прошлый опыт» читателя позволяет «усилить роль каждого коммуникативного сигнала» (слова, звука, жеста) [Козлова 1992: 10].

Сигналами имплицитной информации на композиционно-речевом уровне могут выступать цитаты лагерных выражений, газетных штампов и пословиц в персонажной партии. По утверждению Т.Г.Винокур, они рассчитаны на «активность речевой адаптации говорящего коллективному речевому опыту» [Винокур 1980: 177]. Цитаты опираются на активность читательского сознания, способного строить ассоциативные связи с явлениями действительности и воспроизводить в памяти уже известные мотивы, сюжеты, образы. Читатель может, например, предугадывать словоупотребление или видеть и понимать «подтекстность» (ср.: М.Кронгауз об анекдоте, первичном РЖ, утверждает, что он «ориентирован на многоуровневость слушателя или читателя и на его способность... путешествовать по разным уровням и даже одновременно пребывать на нескольких из них» [Кронгауз 1996: 228]).

Таким образом, признак краткости рассказа-анекдота В.М. Шукшина основывается не на эффекте обманутого ожидания (в отличие от парадоксальности), а, напротив, на «предсказуемой словесной реакции», относящейся к области узуального словоупотребления, на «эффекте необманутого ожидания» [Винокур 1980: 180].

На лексическом уровне текста прослеживаются подтекстовые модификации семантики отдельных лексем, что вызывает различные ассоциации у читателя и сохраняет краткость текста при сложной смысловой насыщенности. Так, лексема «шляпа» по мере прочтения рассказа изменяет семантику от бытового значения в начале рассказа (*купил в универмаге шляпу*) до символического (*невеста, «цивилизейшен», деталь*) в миропредставлении героя. После появления Анатолия в шляпе в деревне и диалога с женой эта *деталь* начинает ассоциироваться с ряженностью, шутовством (*на тыкву надели ночной горшок, не гнездо же сорочье на голове*). В диалоге с учителем литературы - главным виновником бед Анатолия – «шляпа» получает новую сему: это сам Анатолий (*Здравствуйте! - сказал учитель. - А я смотрю: тень какая-то странная на воде образовалась... Что такое, думаю? И невдомек мне, что это - шляпа.*). В конце рассказа ее семантика опять снижается до бытового плана: */Анатолий/ отошел метров пять, снял шляпу, зачерпнул ею воды, напился...*

Лексема «шляпа», играя таким образом разными гранями своего значения, образует номинативную цепочку, элементы которой связаны между собой парадигматическими отношениями (Домашнев 1989). Вокруг каждого элемента номинативной цепочки реализуются отдельные микротемы, основанные на пресуппозиции читателя, что расширяет смысл текста.

Таким образом, жанровый признак краткости, преобразуясь в художественном тексте, воспроизводится эвокационными средствами в динамизме повествования и в повышенной роли имплицитного содержания.

Признак **игрового начала**, с точки зрения функционирования первичного РЖ анекдота, понимается нами как театральность, с одной стороны, и как воплощение игровой речевой деятельности человека говорящего, с другой стороны. Многими исследователями (С.П. Залыгин, С.М.Козлова, О.Г. Левашова) отмечалось, что творчеству В.Шукшина - писателя, актера, режиссера - в высшей степени присуще игровое начало, что это «многоаспектная проблема в связи с тем, что оно (игровое начало -Т.Н.) пронизывает всю структуру шукшинского текста и ощущается как в самом авторском облике, на уровне сюжета, так и на уровне отдельного художественного приема» [Левашова 1994: 38]. Об игровом начале прозы В.М.Шукшина позволяют говорить глубинные связи, отмеченные теми же исследователями, с народно-смеховой культурой (древние празднества: свадьбы, проводы, погребения; игры-соревнования; переодевания, «укрывание человеческого в животном» (Й.Хейзинга); герои-двойники и так далее) и с театром (атмосфера драмы, иллюзия театральной декорации, театральный антураж и так далее).

Игровое начало рассказе-анекдоте «Дебил» на сюжетном уровне воспроизводится в особенностях поведения героя, который исполняет роль режиссера и актера в своем спектакле. Анатолий с открытой театральностью «проигрывает» в реальности воображаемый им, возможный вариант своей судьбы (*культурный китаец, умный человек*). Отсюда шутовство героя, сокрытие им своего истинного лица под маской *интеллигентности*, игровая эксцентрика. При анализе рассказа создается впечатление, что герой разыгрывает спектакль, в котором он стремится задействовать всех окружающих. Как выясняется, Яковлев оказывается никудышным «режиссером»: он не учитывает «социальный контингент зрительного зала», суть которого, по мнению С.М.Козловой, в том, что «зритель должен быть не свой». «Свои, зная сущность, воспринимают «игру» как обман, надувательство, дебилость, бессмысленное времяпрепровождение»

[Козлова 1997: 67]. Именно поэтому Анатолию удастся «отбрить», сбить с толку своей игрой продавщицу в городе, но потерпеть неудачу, остаться тем же Дебиллом в своей деревне. «Свои» зрители не становятся участниками его спектакля. Хотя иногда ему подыгрывают в его игре, как учитель литературы: *Спасибо, что... замечание сделали. Я ведь тоже - интеллигент, первого поколения только. Большое спасибо.* Но все-таки его затея остается театром одного актера (ср.: рассказывание первичного РЖ анекдота - это «представление, производимое единственным актером» [Шмелева, Шмелев 2000: 588]). Для роли интеллигента Анатолий заимствует разные языковые и неязыковые средства. Так, в рассказе представлены некоторые «элементы театральной эстетической видимости» [Козлова 1997: 67]: шляпа как часть костюма (*Анатолий /.../ знал, что шляпа украшает умного человека*), гиперболизированные жесты героя (*брал тремя пальцами, легким движением насаживал, на руке, на отлете, этажерочка*).

Воспроизведению игрового начала театральности способствует и употребление ситуативных (ролевых) номинаций для идентификации персонажей. Номинация социальных ролей при отсутствии имен собственных является адекватным воспроизведением первичного РЖ анекдота с ярко выраженной театральностью. Создается впечатление, что каждый персонаж рассказа стал действующим лицом в спектакле «режиссера» Анатолия Яковлева и автора рассказа.

Элементом неязыковой игры предстает исполнение Яковлевым «дамского» романса: *Я ехала домо-ой, Я думала о ва-ас...*

К средствам, которые организуют речевую маску героя, на композиционно-речевом уровне относятся:

- монологическая реплика-поучение в диалоге с продавщицей как жанр речи, несвойственный герою, но являющийся первым монологом в его роли: - *Невесту, уважаемая, можно не выбирать: все равно ошибешься. А шляпа - это продолжение человека. Деталь. Поэтому и выбираю. Ясно?*



*Заверните.* - Анатолий порадовался, с каким спокойствием, как умно и тонко, без злости, отбрил он раздражительную продавщицу.

- афористичность речи персонажа: *шляпа - это продолжение человека; шляпа украшает умного человека;*

- цитаты, взятые из разных источников: газет и пословиц (*/.../ А если какая сенсация, у вас сразу глаза на лоб; /.../ Все понятно, дорогой товарищ, все понятно. Продолжайте думать... в таком же направлении.*), из лагерного прошлого героя ( */.../ Могу ведь смазь замастырить. Замастырить?*);

- вопросы в речевой партии героя, направляющие развитие диалога и поведение собеседника по «сценарию» Анатолия. Особенно выделяются неожиданные вопросы, «срезающие» собеседника: *Плохо ночь спали?; Клюет?; Считаете, что целесообразней с удочкой сидеть, чем, например, с книжкой?* и др.;

- речь повествователя, проникающая в авторские ремарки (частью иронические), указывающие на театральность поведения героя, на его наигранную речевую манеру, а также на его психологическое состояние: - *Схороним, - сдержанно обронил Анатолий, устраивая этажерку у изголовья кровати. Всем своим видом он являл непреклонную интеллигентность; Анатолий с прищуром посмотрел на жену... Но интеллигентность взяла верх. Он промолчал.*

Важно отметить, что все средства воспроизведения игрового начала на композиционно-речевом уровне являются диалогическими. Даже монологическая реплика персонажа пронизана диалогическими средствами: обращение, цитация слов продавщицы, вопросительное и побудительное предложения.

На синтаксическом уровне организации текста для создания речевой маски героя используются следующие средства:

- большое количество вопросительных предложений в речи персонажа, в том числе во внутренней речи, подчеркивающих вхождение героя в роль, его стремление мыслить не спонтанно, а как «умный человек»: *«Оглоеды, - подумал он про людской поток в целом. - Куда торопитесь? Лаяться? Психовать? Скандалить и пить водку! Так вы же успеете! Можно же не торопиться»;*

- прямой порядок слов в его монологических репликах, также обусловленный подражанием речи «умного человека».

На лексическом уровне игровое начало, воплощенное в речевой маске героя, воспроизводится:

- в номинациях из партии персонажа, которые свойственны роли интеллигента, они появляются в его речи как «отдельные яркие мазки, наиболее характерные приметы чужого голоса» [Русская разговорная речь 1983: 180]: *цивилизейшен, деталь*. Номинации, не соответствующие разыгрываемой роли, на наш взгляд, еще больше усиливают эффект игры героя, они как бы «высовываются» из-под маски интеллигентности и показывают настоящее лицо героя (или другую его маску?): *оглоеды, шалашня, мулишки;*

- в каламбуре, построенном на цитации слова собеседника, как ярком приеме языковой игры, которая имеет функцию выражения иронического отношения учителя к Анатолию Яковлеву:

*- Никаких настольных ламп, - отвечивал Анатолий. - Как было, так и будет - по **старой** ведем.* (Имеется в виду старая электропроводка - Т.Н.)

*- **Старое** отменили.*

*- Когда?*

*- В семнадцатом году.*

Причем если номинации из партии персонажа можно отнести к средствам балагурства, уходящего корнями в явления народной смеховой культуры, как одной из двух стихий языковой игры (Русская разговорная речь 1983), то каламбур в диалоге с учителем относится к острословию, «когда необычная форма выражения связана с более глубоким выражением мысли говорящего и с более образной, экспрессивной передачей содержания» [Русская разговорная речь 1983: 175].

В итоге отметим, что к языковым средствам, организующим речевую маску героя, мы относим набор игровых языковых средств так называемого «чужого слова» (М.Бахтин), которые являются воплощением игровой речевой деятельности говорящего.

Таким образом, игровое начало в рассказе-анекдоте «Дебил», связанное с архаичными сюжетными мотивами агона (диалог-спор Анатолия с учителем, с женой, с продавщицей, со всеми *деревенскими* в целом), со «скрытой самоотжественностью героя» (Й.Хейзинга), воспроизводится в поведении героя, выступающего в маске интеллигента, отсюда мотив двойничества (Анатолий в шляпе и Анатолий без шляпы); в партиях повествователя и персонажей на композиционно-речевом уровне и в языковой игре на уровне языковых изобразительных средств. При этом, с точки зрения эвокационного преобразования, наиболее значимы комментарии повествователя, авторская игра со словом. Например, замечание о *круглом зеркале*, в которое смотрелся новоявленный «интеллигент», примеряя в универмаге шляпы, представляется нам обыгрыванием автором этой ситуации. (Ср.: «Как-то так повелось у нас, что надо еще иметь право надеть эту самую злополучную шляпу» [Шукшин 1981: 32]) Сочетание слов *круглое зеркало* начинает ассоциироваться у читателя с понятием «круглый дурак». В этом «приращении смысла» видится действие эвокационного принципа активности.

Признак **смеховости** в первичном РЖ анекдота признается основной иллокутивной целью говорящего. Воспроизведенный в рассказе-анекдоте В.М. Шукшина, этот признак перестает быть таковым: в его прозе вообще и в рассказе-анекдоте в частности нет цели насмешить читателя. Воспроизведенная смеховость – это способ взглянуть на проблемы духовно-нравственной жизни, близкий к народной смеховой культуре. Под смеховостью в рассказе-анекдоте В.М. Шукшина мы понимаем все оттенки шукшинского смеха, которые определяются исследователями по-разному: «бытовой юмор» (Л.Чернова), комизм, праздничный всенародный смех, ирония и сатира (В.Апухтина, А.Розов, Л.Сильченкова, Н.Фролов и др.). «Природа комического в прозе В. Шукшина многозначна, чисто комедийные положения очень редки. Различные формы комизма порой образуют внешний сюжет, его «игровое» начало, сотканное из недоразумений, нелепостей, «смешных» диалогов. Однако подлинное содержание глубже, значительнее, оно развивается даже драматично. Внутренний сюжет создает психологические коллизии, которые его преобразуют, усложняют, не снимая комедийного начала» [Апухтина1986: 64]. Исследователями отмечено, что смеховость В.М. Шукшина, как и игровое начало, связана с народно-смеховой культурой, подчеркиваются воспроизведенные особенности народной смеховой культуры в «чудиках» Шукшина: эксцентричность поведения, нарушение общепринятых норм, смешение высокого и низкого, комического и драматического (Хомяков 1992). В рассказе «Дебил» связь с русской смеховой традицией на сюжетном уровне воспроизводится:

- в шутовстве, дурости героя (*Дебил*): герой надевает на себя шутовскую маску, которая, по П.Маркину (1994), выполняет ряд функций. Во-первых, она помогает герою «донести... свое «слово» о мире»: *шляпа украшает умного человека*. Во-вторых, шутовская маска позволяет Анатолию чувствовать себя защищенным от насмешек деревенских. И кроме этого она позволяет передавать внутреннее напряжение героя (*Анатолий с прищуром посмотрел на жену... Но интеллигентность взяла верх. Он*

*промолчал*), когда другие формы выражения оказываются бессильными (*Анатолий психовал, один раз «приварил» супруге, сам испугался и долго ласково объяснял ей, что Дебил - так можно называть только дурака-переростка, который учиться не хочет, с которым учителя мучаются...*);

- в раздвоенности действительности: жизнь мнимая, о которой мечтает герой, и реальная, как мир и антимир в смеховой традиции Руси;

- в наличии смеховых двойников, героев-«перевертышей»: во-первых, это двойничество главного героя (Анатолий в шляпе и Анатолий без шляпы); во-вторых, двойниками-перевертышами, на наш взгляд, являются Анатолий и учитель литературы. Они, как Фома и Ерема, - две стороны одной медали: выходцы из одной среды, им обоим по сорок лет. Анатолий прикидывается «интеллигентом», учитель - *тоже интеллигент, первого поколения* (что, впрочем, не мешает ему давать односельчанам прозвища). Анатолий для учителя - это своего рода «смеховой возврат к самому себе» [Лихачев 1999: 374];

- в воспроизведении «наиболее распространенного в средние века смеха» [Лихачев 1999: 360] - смеха над своей женой. В рассказе оппозиция «муж-жена» показана в сценах ссоры и перепалок, где герой может *приварить* супруге, иронизирует над ней: */.../ она стала квакать (смеяться) и проявлять признаки тупого психоза; Фуражку я дарю вам, синьорина, - в коровник ходить.*

Среди приемов воспроизведения смеховости выделяются уже отмеченные выше наигранность поведения и гиперболизированные жесты героя. Они являются внешним проявлением его роли и создают комический эффект: */.../он обрел вдруг уверенность, не толкался, не суетился, с достоинством переждал, когда тупая масса протиснется в дверь, и тогда только вышел на улицу.*

Преобразование признака смеховости при воспроизведении во вторичном РЖ касается особенности концовки рассказа. Если смеховость в

первичном РЖ анекдота возрастает (или появляется) в финале, определяя закон последнего слова в анекдоте (Э.Алаев), закон пуанты (Е.Курганов), то в рассказе-анекдоте Шукшина градация смеховости идет по убывающей. Отсюда отмеченные исследователями особенности шукшинского финала (Байрамова 1992), когда смешное к концу повествования перестает быть смешным. В «Дебиле» концовка не смешная, а скорее горестная. Последняя реплика героя (*В гробу я вас всех видел. В белых тапочках*) намечает антиномию «шляпа - белые тапочки», «мечты о лучшем – безысходность». Герою становится ясной бесполезность его усилий: признания не произошло.

В композиционно-речевой организации текста рассказа смеховость передается через:

- внутреннюю речь персонажа, в которой видна его претензия на «образованность» и «интеллигентность», передается его мысленный конфликт с окружающими, в котором он чувствует себя победителем: *Что, не по зубам? Привыкайте, привыкайте. А то попусту-то языком молоть вы мастера, а если какая сенсация, у вас сразу глаза на лоб. Туда же - обзывать! А сами от фетра онемели. А если бы я сомбреро надел? Да ремешком пристегнул бы ее к челюсти - что тогда?;*

- диалоги, в которых партии разных персонажей образуют каламбур: *Анатолий заявил, что «нечего своевольничать! Как было, так и будет. Ясно?» Учитель сказал: «Я хочу, чтобы ясно было вот здесь, за столом» /.../;*

- цитаты газетных штампов в бытовом общении и устойчивых жаргонных оборотов речи в моменты коммуникативного затруднения героя: *Все понятно, дорогой товарищ, все понятно. Продолжайте думать... в таком же направлении; /.../ Потому, что... знаете? - нечего меня на понт брать!*

На синтаксическом уровне организации рассказа смеховость воспроизведена:

- в парцеллированных конструкциях: *Анатолий купил шляпу. Славную такую, с лентой, с продольной луночкой по верху, с вмятинками - там, где пальцами браться.* В парцеллят с повышенным коммуникативным статусом вынесено перечисление (амплификация) мелких, незначительных уточнений о внешнем виде шляпы, что создает контраст между формой и содержанием всего высказывания;

- в предложениях с антифразисом, содержащим внутреннюю насмешку, иронию при внешней серьезности выражения в словах учителя про шляпу: *Ну, теперь надо беречь. На ночь надо в газетку заворачивать/.../;*

- в сопоставлении в пределах одного предложения семантически не сочетаемых слов: *Фуражку я дарю вам, **синьорина**, - в **коровник** ходить.*

На лексическом уровне организации текста рассказа «Дебил» смеховость воспроизводится следующими средствами:

- использование лексики ограниченного употребления: а) эмоционально-экспрессивной лексики: *лапочка, луночка, оглоеды, идиот* и так далее; б) заимствований: *«цивилizeйшен», сомбреро, синьорина;*

- столкновение антонимов: *правила хорошего тона - правила ехидного тона, дебил - ученый;*

- структурно-семантические преобразования фразеологизмом: */.../ он решил дать почувствовать «ученому», что не боги горшки обжигают, а деду Кузьма; /.../ А то ученых развелось - не пройдешь, не проедешь;*

- балагурство как шутовское средство смеха, которое «разрушает значение слов и коверкает их внешнюю форму» [Лихачев 1999:356]: *квакать (смеяться), цивилizeйшен;*

- разные образные средства: сравнения: */.../ шляпа и шляпа, не гнездо же сорочье на голове;* олицетворение, построенное на риторической фигуре наложения: */.../ А я смотрю: тень какая-то странная на воде образовалась... И невдомек мне, что это - шляпа.*

Таким образом, выявленные средства воспроизведения признака смеховости в рассказе-анекдоте «Дебил» позволяют сделать вывод о том, что они воспроизведены автором из народно-смеховой традиции и книжной культуры русского языка.

Итак, жанровые признаки первичного РЖ анекдота (парадоксальность, краткость, игровое начало и смеховость) благодаря действию эвокационного принципа адекватности и их высокому эвокационному потенциалу воспроизводятся в рассказе-анекдоте Шукшина «Дебил» как вторичном РЖ на всех уровнях организации его текста. Воспроизведенные в рассказе-анекдоте жанровые признаки преобразуются с точки зрения формально-семантической и функциональной (действие эвокационного принципа активности). В данном параграфе рассмотрены средства воспроизведения жанровых признаков анекдота в рассказе «Дебил» (сюжетные, композиционно-речевые и языковые). Ниже приведена таблица, в которой показано распределение этих средств по уровням художественно-речевой структуры текста рассказа.



## Средства воспроизведения жанровых признаков анекдота

в рассказе-анекдоте В.М. Шукшина «Дебил»

	Композ.-речевой	Синтаксический	Лексический
Парадоксальность	<ul style="list-style-type: none"> <li>- несоб.-прям. речь</li> <li>- неожид. вопросы,</li> <li>- монолог.рем и др. РЖ,</li> <li>- цитаты</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- парцелляция,</li> <li>- обособление,</li> <li>- семантически не соч. слова в рамках предложения</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- антонимы,</li> <li>- полисемия,</li> <li>- лексика огранич. употребления,</li> <li>- окказ. преобразования фразеол.,</li> <li>- оксюморон</li> </ul>
Игровое начало	<ul style="list-style-type: none"> <li>- монолог.реплики,</li> <li>- цитаты,</li> <li>- вопросы в диалоге,</li> <li>- авторские ремарки,</li> <li>- афоризмы</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- вопрос.предлож.,</li> <li>- порядок слов в предложении</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- номинации,</li> <li>- каламбур</li> </ul>
Краткость	<ul style="list-style-type: none"> <li>- диалог,</li> <li>- цитаты</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- простые предлож.,</li> <li>- неполные предл.,</li> <li>- нечленим. предл.,</li> <li>- бессоюз.слож.пред.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-контекст.полисемия отдельного слова</li> </ul>
Смеховость	<ul style="list-style-type: none"> <li>- внутр. речь персон.,</li> <li>- диалоги с каламбуром,</li> <li>- цитаты</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- парцелляция,</li> <li>- семантически не соч.слова в предл.,</li> <li>- предл.с антифраз.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- лекс.огран.употр.,</li> <li>- антонимы,</li> <li>- балагурство,</li> <li>- образные ср-ва,</li> <li>- преобр. фразеол.</li> </ul>

Таблица средств жанровых признаков, воспроизведенных в рассказе-анекдоте «Дебил», систематизирует эти средства, хотя, известно, что художественный текст (и его средства) невозможно уложить в рамки какой-либо системы. Вынесение жанровых средств в таблицу дает возможность увидеть зоны их пересечения, в которых одни и те же средства выполняют функцию воспроизведения нескольких жанровых признаков. Это является отражением системно-функционального подхода к рассмотрению эвокационного преобразования жанровых признаков анекдота во вторичном РЖ. Кроме того, оно понадобится для построения методики анализа художественно-речевой структуры рассказа-анекдота В.М. Шукшина.

### **1.3. МЕТОДИКА АНАЛИЗА РАССКАЗА-АНЕКДОТА В.М. ШУКШИНА**

Данный параграф имеет задачу: представить методику анализа рассказа-анекдота В.М. Шукшина в аспекте его художественно-речевой структуры, показать поэтапное ее осуществление на отдельно взятом примере.

Исследование воспроизведения жанровых признаков анекдота во вторичном РЖ требует разработки специальной методики анализа рассказа-анекдота В.М. Шукшина как вторичного РЖ. Целью данной методики является определение жанрового своеобразия этой художественно-речевой разновидности рассказов писателя, обусловленное воспроизведением жанровых признаков анекдота в их художественно-речевой структуре.

Методика исследования художественно-речевой структуры рассказа-анекдота В.М.Шукшина (далее – методика исследования) основана на методике эвокационного сопоставления (А.А.Чувакин). Жанровые признаки

первичного РЖ анекдота являются объектом эвокации, продуктом эвокационной деятельности являются те же признаки, но преобразованные определенным образом в художественно-речевой структуре рассказа-анекдота В.М. Шукшина. Методика исследования предполагает систематизацию языковых средств эвокации жанровых признаков анекдота, то есть средств воспроизведения жанровых признаков анекдота во вторичной сфере его бытования, с целью определения жанрового своеобразия художественно-речевой структуры вторичного РЖ. Определение особенностей воспроизведения жанровых признаков проводится на основе эвокационных принципов адекватности и активности. Методика строится на базе сюжетного, композиционно-речевого, синтаксического и лексического уровней рассказа-анекдота Шукшина и предполагает следующие действия:

- членение текста рассказа на сегменты - сюжетные отрезки (текстовые единства, организованные относительно законченными сюжетными ходами), что позволяет увидеть взаимосвязь развития образа героя и его речевой структуры – «речевой структуры образа» (И.Я.Чернухина) - и отделить сюжетный уровень в организации художественного текста от лингвистических уровней;

- поиск «сигналов» жанровых признаков первичного РЖ анекдота методом сплошной выборки, т.е. поиск особых знаков, благодаря которым у читателя возникает представление о парадоксальности, краткости, игровом начале и смеховости, и, соответственно, языковых эвокационных средств, которыми они представлены (воспроизведены). Средствами, выполняющими функцию воспроизведения жанровых признаков, выступают языковые номинации (слово, соединение слов);

- определение 1) **зоны сгустка** «сигналов» жанровых признаков, состоящей из эвокационных средств разных уровней, повторяющихся при воспроизведении трех или всех четырех жанровых признаков, следовательно, показывающих потенциально наиболее значимые места в отношении жанровых особенностей художественно-речевой структуры рассказа и в

отношении передаваемого ими смысла, 2) **ближней периферии**, состоящей из эвокационных средств, повторяющихся при воспроизведении двух жанровых признаков, и 3) **дальней периферии** - из эвокационных средств, участвующих в воспроизведении только одного жанрового признака;

- систематизация этих средств по лингвистическим уровням организации текста рассказа: композиционно-речевому и уровню языковых изобразительных средств - лексическому и синтаксическому.

Стержневым приемом методики исследования является сопоставительная интерпретация результатов, полученных на каждом этапе.

В проанализированном таким способом рассказе В.М. Шукшина «Дебил» выявлено несколько сюжетных отрезков, отражающих развитие образа героя:

- история героя до покупки шляпы;
- сцены покупки и появления в деревне (сюда же относим сцену ссоры с женой);
- история отношений героя и учителя;
- разговор с учителем (кульминация).

В каждом из этих отрезков на сюжетном уровне воспроизведены жанровые признаки анекдота в поступках героя.

Далее, в выделенных сюжетных отрезках найдены сигналы каждого признака анекдота в отдельности. Для этого выбраны слова, соединения слов, которые, на наш взгляд, являются средством воспроизведения жанровых признаков анекдота, которые, как правило, манифестируют семантику, связанную «с типовыми представлениями коллективного языкового сознания о денотате или ситуации и отражающую особенности национального мировосприятия» [Михайлова 1998: 6], с одной стороны. С другой стороны, они являются средством характеристики героя в его развитии. Как отмечает В.В.Виноградов: «состав речевых средств в структуре литературного произведения органически связан с его «содержанием» и зависит от характера отношения к нему автора» [Виноградов 1959: 91].

Некоторые средства воспроизведения жанровых признаков повторяются при рассмотрении разных признаков. Те средства, которые повторяются при воспроизведении 3-4-х признаков, мы относим к базовым средствам воспроизведения жанровых признаков. Они образуют зону сгустка жанровых признаков, или **ядро** средств воспроизведения признаков анекдота во вторичном РЖ. Для удобства дальнейшей работы возле каждого средства в скобках ставится начальная буква того жанрового признака, который воспроизводится в данном средстве: **П** - парадоксальность, **К** - краткость, **И** - игровое начало, **С** - смеховость. Например, *смотрел в глаза Анатолию – прямо и весело (С); а сами от фетра онемели (К); дурак-переросток (С, И); шляпа украшает умного человека (С, И, П, К)* и т.д.

Дальше покажем действие методики на примере одного фрагмента. При этом «сигналы» жанровых признаков будем подчеркивать.

*Анатолия Яковлева прозвали на селе обидным, дурацким каким-то прозвищем - Дебил. Дебил - это так прозвали в школе его сына, Ваську, второгодника, отпетого шалопая. А потом это словцо пристало и к отцу. И ничего с этим не поделаешь - Дебил и Дебил. Даже жена с горяча, когда ругалась, тоже обзывала - Дебил. Анатолий психовал, один раз «приварил» супруге, сам испугался и долго ласково объяснял ей, что Дебил - так можно называть только дурака-переростка, который учиться не хочет, с которым учителя мучаются. «Какой же я Дебил, мне уж сорок лет скоро? Ну?.. Лапочка ты моя, синеокая ты моя... Свинцовой примочкой надо, глаз-то. Купить?»*

*Так довели мужика с этим Дебиллом, что он поехал в город, в райцентр, и купил в универмаге шляпу. Вообще он давненько приглядывался к шляпе. Когда случалось бывать в городе, он обязательно заходил в отдел, где продавались шляпы, и подолгу там ошивался. Хотелось купить шляпу! Но... Не то что денег не было, а - не решался. Засмеют деревенские: они нигде не бывали, шляпа им в диковинку. Анатолий же отработал на Севере*

*по вербовке пять лет и два года отсидел за нарушение паспортного режима - он жизнь видел; знал, что шляпа украшает умного человека. Кроме того, шляпа шла к его широкому лицу. Он походил в ней на культурного китайца. Он на Севере носил летом шляпу, хотелось даже говорить с акцентом.*

Так, в первом сегменте (сюжетном отрезке), где читателя знакомят с главным героем, Анатолием Яковлевым, **ядро** средств воспроизведения жанровых признаков состоит из следующих компонентов:

- 1) *Дебил* (И,К,С,П),
- 2) *дурак-переросток* (С,И,К);
- 3) *культурный китаец* (С,П,И,К);
- 4) *хотелось даже говорить с акцентом* (П,С,И);
- 5) *Анатолий... знал, что **шляпа украшает умного человека*** (С,П,И,К).

**Ближняя периферия** первого сегмента представлена следующими средствами:

- 1) *словцо* (С,К);
- 2) *отпетый шалопай* (С,И);
- 3) *засмеют деревенские* (С,И);
- 5) *«приварил» супруге* (С,П);
- 7) *шляпа* (И,П).

Выделенные средства воспроизведения жанровых признаков, дающие первую характеристику героя, позволяют увидеть, что они относятся к разным точкам зрения: самого героя и окружающих его людей, среды, к которой относится и повествователь, и, возможно, сам Шукшин (см. «Монолог на лестнице»). Это говорит о наличии в рассказе двух речевых пластов: персонажного и авторского, и выдвигает на первый план композиционно-речевой уровень рассказа. Композиционно-речевой уровень первого сегмента в зоне сгустка характеризуется преобладанием несобственно-прямой и косвенной речи. Авторский речевой слой, который

характерен для интродуктивного начала и первичного, и вторичного РЖ, актуализируется в первом сегменте восьмикратным повторением лексемы *дебил*. Таким образом, в первом сегменте основной конфликт рассказа между героем и «обесценивающим воздействием» среды (Маркин 1994) четко проявляется на композиционно-речевом уровне.

Содержание композиционно-речевого уровня создается языковыми средствами. Жанровая особенность рассказа и композиционно-речевая композиция обуславливают употребление лаконичных языковых средств, создающих динамизм повествования: просторечной лексики, заимствований (*лапочка ты моя, синеокая ты моя, «приварил»...*), ролевых номинаций (как в первичном РЖ), афоризмов и т.д.

Классификация эвокационных средств по речевым пластам в данном сегменте не позволяет говорить о детерминированности авторского или персонажного слоя в плане воспроизведения жанровых признаков. В первом сюжетном отрезке они равнозначны.

Подобный анализ проводится и со следующими отрезками рассказа. Приведем краткие замечания по итогам анализа.

Во втором сюжетном отрезке, включающем сцену покупки шляпы героем и его ссоры с женой, являются своего рода репетицией перед кульминационной сценой с учителем. **Ядро** эвокационных средств состоит из:

- 1) *«цивилизейшен»* (С,П,И,К);
- 2) *деталь* (С,П,И,К);
- 3) *сомбреро* (С,П,И);
- 4) *квакать (смеяться)* (И,П,С);
- 5) *шляпа - продолжение человека* (С,И,П,К);
- 6) *Невесту, уважаемая, можно не выбирать: все равно ошибешься. А шляпа - это продолжение человека. Деталь. Поэтому я и выбираю. Ясно? Заверните.* (С,И,П);
- 7) *Фуражку я дарю вам, синьорина, - в коровник ходить.* (С,П,И).

8) *позволить кому-нибудь поддержать (шляпу) в руках - у кого руки чистые* (С,П,И,К).

**Ближняя периферия** представлена средствами:

- 1) *продавщица* (И,К);
- 2) *челюсть* (С,П);
- 3) *шалашня* (И,П);
- 4) *бледнолицая* (С,К);
- 4) *круглое зеркало* (С,К);
- 5) - *Плохо ночь спали?* (П,И);
- 6) - *В чем дело?* (И,П);
- 7) *на руке, на отлете, этажерочка, на голове шляпа* (И,К);
- 8) *Что, не по зубам?* (П,К);
- 9) *на тыкву надели ночной горшок* (И,С);
- 10) *не гнездо же сорочье на голове* (И,С).

Средства воспроизведения жанровых признаков во втором сегменте отражают развитие образа героя, который уже не просто мечтает о «другой» жизни, а надевает на себя маску умного, интеллигентного человека. Здесь же отражена и оценка его игры односельчанами и жены: *тыква, ночной горшок, сорочье гнездо на голове...* Герой не учитывает «социальный контингент зрительного зала», суть которого, по мнению С.М.Козловой, в том, что «зритель должен быть не свой». «Свои, зная сущность, воспринимают «игру» как обман, надувательство, дебильность, бессмысленное времяпрепровождение» [Козлова 1997: 67]. Именно поэтому Анатолию удастся *отбрить*, сбить с толку своей игрой продавщицу в городе, но потерпеть неудачу, остаться тем же Дебиллом в своей деревне. «Свои» зрители не становятся участниками его спектакля.

На композиционно-речевом уровне происходит сдвиг в сторону персонажного речевого плана: выделенные средства воспроизведены в прямой речи персонажей (монолог героя, неожиданные вопросы, сбивающие ритм повествования), в его внутренней речи и несобственно-прямой речи.



Кульминация рассказа - диалог с учителем - совпадает с последним из выделенных сегментов (ср.: первичный РЖ анекдота, следуя «закону последнего слова», всегда заканчивается на парадоксальном и смешном сюжетном повороте). **Ядро** эвокационных средств кульминации составляют:

- 1) *шляпа* (И,С,К);
- 2) *правила хорошего тона и правила ехидного тона* (С,И,П);
- 3) *Я ведь тоже - интеллигент...* (С,И,К);
- 4) *не боги горшки обжигают, а дед Кузьма* (С,И,П,К);
- 5) *косяк давить* (И,П,К);
- 6) *Считаете, что целесообразней с удочкой сидеть, чем, например, с книжкой?* (П,И,С);
- 7) - *Все понятно, дорогой товарищ, все понятно. Продолжайте думать.. в таком же направлении.* (С,И,П,К);
- 8) *Я ехала домой...* (С,И,П);
- 9) - *В гробу я вас всех видел. В белых тапочках* (И,П,К).

**Ближняя периферия** кульминационного отрезка представлена:

- 1) *Шляпа, знаете, округляет мысли* (С,К);
- 2) *насолить теще* (С,К);
- 3) *Анатолий и тон этот подхватил - спокойный, подчеркнуто спокойный* (С,И);
- 4) *Ну, теперь надо беречь. На ночь надо в газетку заворачивать. В сетку - и на стенку. Иначе поля помнутся.* (И,С);
- 5) *... Вам сколько лет?* (П,И);
- 6) ряд нечленимых (*Мгм; Да*); и прерванных, незавершенных предложений (К,И).

Последний сегментированный отрезок рассказа на композиционно-речевом уровне отличается от предыдущих сегментов тем, что речевая партия повествователя сводится к ремарочному типу, весь сюжетный отрезок построен на диалоге. Для этого вводится активная речевая партия второго персонажа - учителя литературы - главного оппонента Яковлева: его прямая

речь, монологические реплики в диалоге, неожиданные вопросы, перехватывающие инициативу ведения разговора у главного героя. Интересно, что автор ограничивается ролевой номинацией этого героя (как, впрочем, и всех других персонажей: жена, продавщица), это роднит рассказ с первичным РЖ анекдота и является одним из средств воспроизведения краткости. Особенностью кульминационной части на композиционно-речевом уровне является и то, что последняя фраза выражена прямой речью героя (ср.: РЖ анекдота чаще всего заканчивается персонажной партией). Это обуславливает драматизм действия и динамичность его развертывания. Таким образом, в данном сегменте авторский речевой слой детерминирован персонажным и является вспомогательным в плане воспроизведения жанровых признаков. Так, ядро и ближняя периферия кульминационного отрезка включают одно средство, относящееся к авторской ремарке, которая воспроизводит смеховость и игровое начало. Такая динамика определяет главенствующую роль композиционно-речевого уровня в воспроизведении жанровых признаков первичного РЖ анекдота.

Уровень языковых средств воспроизведения жанровых признаков и композиционно-речевой уровень обуславливают лаконичность, разноплановую семантику и коннотативную нагрузку этих средств.

В проанализированном таким способом рассказе В.М. Шукшина «Дебил» выявляется ряд особенностей его художественно-речевой структуры:

- 1) в речевой партии повествователя отсутствует описание как тип авторской речи (в частности, нет описания внешности героя, кроме указания на его *широкое лицо*), к концу рассказа увеличивается роль речевой партии персонажей, а речевая партия повествователя становится все более лаконичной, доходя до текста ремарочного типа, а то и вообще исчезая, оставляя безремарочный диалог персонажей, употребляются ситуативные (ролевые) номинации для идентификации персонажей, языковые изобразительные средства

отличаются лаконичностью и высоким коннотативным и имплицитным содержанием, что позволяет читателю «путешествовать по разным уровням (своего сознания - Т.Н.) и даже одновременно пребывать на нескольких из них» (М.А.Кронгауз) - все это усиливает динамизм повествования, воспроизводя в преобразованном виде признаки краткости и игрового начала;

- 2) неожиданное (часто только на первый взгляд) цитирование героем лагерных выражений, газетных штампов, перестроенных фразеологизмов, столкновение в одной семантико-синтаксической структуре семантически не сочетаемых слов, часто нарочитое противопоставление двух речевых партий в одной синтаксической конструкции с несобственно-прямой речью - эти моменты определяют воспроизведенные признаки парадоксальности, игрового начала и смеховости;
- 3) цитирование номинаций, свойственных разыгрываемой роли интеллигента или противоречащих ей, речевые жанры, не используемые героем в повседневной жизни: поучительный монолог, дамский романс; авторские ремарки, изображающие мимику и жесты героя, балагурство, эмоционально-экспрессивная лексика - это эвокационные средства игрового начала и смеховости.

Воспроизведенные в преобразованном виде (действие эвокационного принципа активности) жанровые признаки анекдота в рассказе-анекдоте В.М.Шукшина «Дебил» с помощью названных эвокационных средств, с одной стороны, а также их высокий эвокационный потенциал, с другой стороны, позволяют сделать предположение о возможности различных варьирований и модификаций эвокационных средств и степени активности их воспроизведения в других рассказах-анекдотах В.М. Шукшина. Следовательно, это дает основание для дальнейшей работы над рассказами-

анекдотами писателя, в частности, для построения типологии этой жанровой разновидности рассказов В.М. Шукшина, что и является задачей второй главы диссертационного исследования.

## **ВЫВОДЫ**

1. РЖ анекдота и рассказ-анекдот В.М. Шукшина рассмотрены с точки зрения их соотношения как первичного и вторичного РЖ (М.М. Бахтин). Это соотношение рассмотрено в русле идей эвокационной теории художественной речи (А.А. Чувакин).
2. РЖ анекдота как первичный РЖ характеризуется жанровыми признаками, доминирующими из которых являются парадоксальность (как одна из ярких содержательных характеристик жанра анекдота), краткость (как одна из основных формальных характеристик), игровое начало (как признак, заключающий в себе особый способ функционирования жанра анекдота) и смеховость (как одна из основных иллокутивных целей и перлокутивных реакций жанра анекдота).
3. Первичный РЖ анекдота обладает высоким эвокационным потенциалом, то есть способностью воспроизводиться и функционировать в других РЖ благодаря гибкости жанровых признаков (внутренний потенциал) и «готовности» художественного текста (как среды) обеспечить воспроизведение жанровых признаков (внешний потенциал).
4. Жанровые признаки анекдота как первичного РЖ рассматриваются нами как объект эвокационной деятельности. Продуктом эвокационной деятельности являются жанровые признаки парадоксальности, краткости, игрового начала и смеховости,

воспроизведенные во вторичном РЖ – рассказе-анекдоте В.М.Шукшина.

5. Преобразование объекта эвокации в продукт эвокации происходит с помощью эвокационных средств, рассмотренных нами в поуровневой организации, на основе принципов эвокации: адекватности (что обеспечивает узнаваемость продукта воспроизведения) и активности (что обеспечивает структурно-семантическое и функциональное преобразование продукта эвокации в художественном тексте).
6. Методика исследования рассказа-анекдота В.М. Шукшина, построенная на основе методики эвокационного сопоставления, позволила выявить особенности художественно-речевой структуры рассказа «Дебил» как текста с ярко выраженными признаками рассказа-анекдота В.М.Шукшина.

## **ГЛАВА 2.**

### **ТИПЫ РАССКАЗОВ-АНЕКДОТОВ В.М.ШУКШИНА В АСПЕКТЕ ИХ ХУДОЖЕСТВЕННО-РЕЧЕВОЙ СТРУКТУРЫ**

Глава посвящена построению типологии рассказов-анекдотов В.М.Шукшина, основанной на неоднородности их художественно-речевой структуры. Основным критерием при выделении типов рассказов-анекдотов В.М. Шукшина является действие стилистического принципа выдвижения воспроизводимых жанровых признаков анекдота в уровневой организации художественно-речевой структуры вторичного РЖ. Формирование и описание типов рассказов-анекдотов происходит через понятие жанрового поля всей совокупности рассказов-анекдотов В.М. Шукшина.

#### **2.1. НЕОДНОРОДНОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННО-РЕЧЕВОЙ СТРУКТУРЫ РАССКАЗОВ-АНЕКДОТОВ В.М. ШУКШИНА И ВОЗМОЖНОСТЬ ВЫДЕЛЕНИЯ ИХ ТИПОВ НА БАЗЕ ПОЛЕВОГО ПРИНЦИПА**

Задача данного параграфа состоит в том, чтобы, во-первых, показать неоднородность художественно-речевой структуры разных рассказов-анекдотов В.М. Шукшина на основе действия стилистического принципа выдвижения средств воспроизведения жанровых признаков анекдота, тем самым обосновать возможность выделения типов рассказов-анекдотов В.М.Шукшина; во-вторых, ввести понятие принципа поля как базы выделения типов рассказов-анекдотов В.М. Шукшина.

Типологическое изучение какого-либо объекта предполагает выявление и упорядочение различных типов его существования. Но, как

справедливо указывал В.Г. Гак, «любое явление, типы существования которого исследуются, характеризуются многими свойствами, аспектами, объективно ему присущими, и различные типы могут быть выделены в отношении каждого из этих аспектов. Поэтому одной общей типологии для данного явления построить невозможно, она отразит лишь одну – может быть, одну из существенных, - но лишь одну сторону объекта» [Гак 1977: 230]. Различные варианты типологии объекта исследования строятся на разных основаниях, учитывают разные параметры его организации (Бабенко и др. 2000).

Мы подходим к типологии рассказов-анекдотов В.М. Шукшина с точки зрения особенностей их художественно-речевой структуры. Именно художественно-речевая структура позволяет судить о специфике текстов разных родов, видов, жанров, разновидностей литературы и, в частности, по нашему предположению, о характере представленности жанровых признаков в разных рассказах-анекдотах В.М. Шукшина.

Как отмечают исследователи творчества В.М. Шукшина, художественно-речевая структура его прозы «предстает в виде ряда соотношений: 1) «авторского» (т.е. повествователя, рассказчика) и персонажного речевых слоев как специфических выразителей авторской точки зрения; 2) композиционно-речевых форм – монолога, диалога, внутренней речи, несобственно-прямой речи, т.е. таких фрагментов текста, которые характеризуются единством литературного изображения; 3) воспроизведенных в прозе разных типов, форм речи, разных стилей, использованных изобразительно-выразительных средств и приемов» [«Творчество В.М.Шукшина в современном мире» 1999: 140]. По наблюдению А.А.Чувакина (1999), на данном этапе исследования творчества писателя такие соотношения рассматриваются по большей части относительно автономно друг от друга на материале разных рассказов (см., например, работы Л.И.Василевской, Н.А.Кожевниковой, В.П.Никишаевой, Е.И.Папавы, Л.Л.Салагаевой, А.А.Чувакина, Л.М.Шелгуновой).

Наши исследования показали, что рассказы-анекдоты В.М.Шукшина, выделенные в отдельную разновидность, отличаются наличием в их художественно-речевой структуре определенного комплекса жанровых признаков, взятых в их совокупности (парадоксальность, краткость, смеховость, игровое начало). Эти признаки воспроизводятся эвокационными средствами на разных уровнях организации текста: сюжетном, композиционно-речевом, языковом (лексическом и синтаксическом) – и отличают рассказ-анекдот от других разновидностей рассказов В.М. Шукшина. Комплекс выделенных жанровых признаков, в которых проявляется отношение первичных и вторичных РЖ, внутри этой разновидности рассказов динамичен по своей природе. Не наблюдается одномерности в его проявлении. Для описания этой неоднородности вполне допустимо воспользоваться принципом выдвижения, описанным в стилистике декодирования (М. Риффатер, И.В. Арнольд). При этом принцип выдвижения тех или иных средств воспроизведения жанровых признаков помогает проследить за неоднородностью художественно-речевой структуры рассказов-анекдотов В.М. Шукшина.

Следуя И.В. Арнольд (1981), под выдвижением понимаются «способы формальной организации текста, фокусирующие внимание читателя на определенных элементах сообщения и устанавливающие семантически релевантные отношения между элементами одного или чаще разных уровней» [Арнольд 1981: 61]. К этому добавим, что под «формальной организацией текста» рассказа-анекдота можно понимать в числе прочих определенную организацию эвокационных средств жанровых признаков анекдота. При этом в разных рассказах-анекдотах выдвижению подвергаются выделенные нами ранее сюжетные, композиционно-речевые и языковые средства воспроизведения разных жанровых признаков в разной степени. В этом видится формальное подчеркивание актуализации тех или иных жанровых признаков в разных рассказах-анекдотах В.М. Шукшина. Таким образом, рассмотрение неоднородности художественно-речевой структуры



разных рассказов-анекдотов через принцип выдвижения позволит увидеть характер представленности воспроизведенных признаков первичного РЖ анекдота и на основе этого выделить некоторые типы рассказов-анекдотов В.М. Шукшина.

Итак, обратимся к особенностям воспроизведения жанровых признаков на обозначенных ранее уровнях художественно-речевой структуры в разных рассказах-анекдотах В.М. Шукшина.

Так, жанровый признак **парадоксальности**, как это видно из первой главы и ряда исследований (Н.А. Купиной, С.И. Шашковой и др.), в художественно-речевой структуре рассказа воспроизводится в оппозиционных отношениях языковых и композиционно-речевых единиц, в использовании эффекта обманутого ожидания на разных уровнях текста рассказа, в субъективной модальности странности - в том, что в самом общем смысле понимается как неожиданность, странность мыслей, логики повествования.

Воспроизведение парадоксальности на сюжетном уровне является одним из главных отличительных признаков рассказов-анекдотов В.М.Шукшина. Сюжет рассказов-анекдотов построен на остром социальном, моральном конфликте героя с окружением (либо на курьезной ситуации), при этом парадоксальность видится в нестандартном, необычном разрешении (или только попытке разрешения) этого конфликта, при котором «герой неожиданно для себя оказывается «в дураках»» [Рыбальченко 1999: 221]. Именно на этом уровне проявляется «анекдотическая ситуация», заключающаяся в казусе, парадоксе. Воспроизведенная в рассказе, она составляет «сюжетное ядро». Исследователями отмечено (Рыбальченко 1999), если в одних рассказах-анекдотах «сюжетное ядро» лежит на поверхности, обеспечивая динамику сюжета («Мужик Дерябин», «Версия», «Как Андрей Иванович Куринков, ювелир, получил 15 суток» и т.д.), то в других – оно может залегать глубоко в архитектонике рассказа, как,

например, в рассказе «Степка» (первоначальное название «Дурак»). Степан Воеводин бежит из тюрьмы за три месяца до конца «срока». Участковый недоумекает (впрочем, как и читатель), ведь за побег к его трем месяцам *накинут* еще пару лет:

- *Зачем ты это сделал-то?*
- *Сбежал-то? А вот – пройтись разок... Соскучился /.../*

Парадокс, лежащий в основе поступка героя, составляющий «сюжетное ядро», позволил отнести этот рассказ к рассказам-анекдотам В.М. Шукшина при том, что другие жанровые признаки анекдота слабо выражены в его художественно-речевой структуре.

Для построения типологии рассказов-анекдотов В.М. Шукшина, на наш взгляд, важным является расположение кульминации конфликтной ситуации либо в концовке рассказа (как в первичном РЖ анекдота), либо в середине рассказа. Смещение кульминации к концу текста наблюдается в рассказах «Ораторский прием», «Мужик Дерябин», «Дебил», «Пост скриптум», «Три грации», «Владимир Семенович из мягкой секции», «Версия», «Степка». Такое смещение, на наш взгляд, может считаться одним из показателей адекватного характера воспроизведения первичного РЖ анекдота в рассказе-анекдоте В.М. Шукшина как вторичном РЖ. В других рассказах-анекдотах сюжет может быть осложнен новым поворотом (иногда уже не столь неожиданным, но «в стиле» героя), либо построен на повторах, создающих впечатление цикла анекдотов («Митька Ермаков», «Чудик», «Штрихи к портрету»), либо кульминационная ситуация смещена к центру рассказа, а концовка осложнена развязкой действия («Генерал Малафейкин», «Волки», «Как Андрей Иванович Куринков, ювелир, получил 15 суток», «Критики»).

На композиционно-речевом уровне рассказов признак парадоксальности воспроизводится в семантически неожиданных столкновениях речевых партий автора и персонажа в несобственно-прямой речи, в диалоге, в неожиданно воспроизведенных типах, формах речи,

разных стилях и цитациях песен, пословиц, газетных штампов и т.д. Неоднородность проявления парадоксальности в разных рассказах на этом уровне трудновывяляема. В особую разновидность выделяются рассказы, написанные от первого лица, что не предполагает парадоксального столкновения речевых партий рассказчика и персонажа, не нарушается линейность их течения, а воспринимающий подготовлен к переходу от одной партии к другой. Например, в рассказе «Пост скрипту» такой переход выражен эксплицитно: *Я решил, что письмо это можно опубликовать, если изменить имена. Оно показалось мне интересным.*

*Вот оно:*

*«Здравствуй, Катя! Здравствуйте, детки... /далее по тексту/ Потом наверстаем. Все».*

*Вот такое письмо. Повторяю, имена я переменял...*

Особенность композиционно-речевой структуры рассказа состоит в представлении двух самостоятельных речевых слоев, не пересекающихся в несобственно-прямой речи (что обычно характерно прозе В.Шукшина). Тем не менее, как отмечено исследователями, названные речевые партии переплетаются, активно воздействуют друг на друга и получают новое звучание. «Специфика «слова» героя – автора письма, активно воздействуя на слово рассказчика, словно поглощает его, «рассасывает» стилевое единство авторского текста» [Кукуева 2000: 243]. Таким образом, имеет место не формальное воспроизведение парадоксальности, а смысловое.

На синтаксическом и лексическом уровнях не наблюдается яркой неоднородности элементов формы при воспроизведении признака парадоксальности в разных рассказах-анекдотах. Поэтому доминирующими при выделении типов рассказов-анекдотов по признаку парадоксальности считаем сюжетный и композиционно-речевой уровни художественно-речевой структуры.

Жанровый признак **краткости** рассказов-анекдотов В.М. Шукшина воспроизводится, с одной стороны, в динамизме повествования рассказов, с

другой – в повышенной роли имплицитного содержания. Однако факт наличия этого признака также неоднороден в разных рассказах.

На сюжетном уровне многие рассказы-анекдоты В.М. Шукшина характеризуются отсутствием растянутого интродуктивного зачина, и читатель сразу посвящается в суть дела: *В воскресенье, рано утром, к Ивану Дегтяреву явился тесть Наум Кречетов...* («Волки»); *От Ивана Петина ушла жена...* («Раскас»); *Тринадцать человек совхозных – молодых мужиков и холостых парней – направили «на кубы»...* («Ораторский прием»). В других рассказах зачин более растянут: «Степка», «Генерал Малафейкин», «Три грации», «Чудик», «Версия», «Владимир Семенович из мягкой секции» и т.д. Выделяется третий тип зачина, как в рассказе «Митька Ермаков», в который включены и пейзажное описание, и некое философское рассуждение, ретроспективное повествование о «похождениях» главного героя.

Признак краткости по-разному может воспроизводиться в описаниях внешности героя и пейзажа. В одних рассказах-анекдотах такие описания либо вообще отсутствуют («Пост скриптум», «Мужик Дерябин»), либо представлены некоторыми штрихами, связанными с их одеждой как элементами театрального костюма из разыгрываемой роли (признак игрового начала): *Он был в бурках, в галифе, в суконной «москвичке» (полупальто на теплой подкладке, с боковыми карманами), в кожаной шапке.* («Ораторский прием»); *Кроме того, шляпа шла к его широкому лицу. Он походил в ней на культурного китайца.* («Дебил»). В рассказе «Три грации» описания героинь представлены как ремарки, пометы автора к пьесе: *Номер два. За сорок. Крупная, с вишневой бородавкой на шее. Говорит громко, уверенно. Часто сморкается, после чего негромко несколько раз делает так: «кхм, кхм, кхм». Эта раз три обронила: «Все они сейчас никуда не годятся». Будем звать ее Деятель.*

В других рассказах-анекдотах упоминание о внешности связано с чертами характера героя: *Ловкий, жилистый мужичок, проворный и себе на уме* («Мужик Дерябин»); *Сорокалетний Иван был не по-деревенски изрядно*

*лыс, выглядел значительно старше своих лет. Его угрюмость и молчаливость не тяготили его...; «Иван, извини, но больше с таким **пеньком** я жить не могу...» («Раскас»).*

Таким образом, характер проявления динамизма повествования на сюжетном уровне в одних рассказах-анекдотах наиболее близок к первичному РЖ анекдота: завязка действия быстро переходит к развитию и к кульминации. Повествователь надолго не отвлекается на описание внешности героя (либо не делает этого вообще). При этом тип героя, хотя и сложен, но узнаваем, как в первичном жанре анекдота (ср.: «современный городской анекдот характеризуется относительно постоянным набором возможных персонажей (около четырех-пяти десятков)» [Шмелева, Шмелев 2000: 590]). В других рассказах-анекдотах описание внешности или пейзажа не редуцируются, а динамизм воспроизводится средствами других уровней художественно-речевой структуры.

На композиционно-речевом уровне признак краткости воспроизводится динамичным чередованием речевых партий автора и персонажа. В одних рассказах доминирует персонажный речевой слой, причем к концу рассказа, как правило, его роль усиливается, а речевая партия повествователя становится все более лаконичной, доходя до ремарочного типа, а то и вообще исчезая («Дебил», «Как Андрей Иванович Куренков, ювелир, получил 15 суток», «Три грации»). Благодаря этому усиливается динамизм повествования. В других рассказах соотношение речевых партий более ровное: наравне с персонажной выдвигается речевая партия автора, отчего повествование замедляется («Митька Ермаков», «Ораторский прием», «Генерал Малафейкин», «Степка», «Раскас», «Версия» и др.). В таких рассказах жанровый признак краткости нейтрализуется.

Выделенная исследователями особая роль диалогического спектра в создании динамизма прозы В.Шукшина (Л.Л.Салагаева, А.А.Чувакин, Л.М.Шелгунова и др.) свойственна и рассказам-анекдотам В.М. Шукшина. Диалогический спектр присутствует во всех рассказах-анекдотах, даже если в

них нет собственно диалога как такового («Пост скриптум»). Это диалогизация: *Здравствуй, Катя! Здравствуйте, детки: Коля и Любочка! Вот мы и приехали, так сказать, к месту следования./.../,* в том числе - передача чужой речи с употреблением «ксенопоказателей» (Арутюнова 1992): *Нельзя, мол, так говорить. Мы, мол, все понимаем, но, тем не менее, должны проявлять вежливость;* цитации в широком ее понимании как включение в текст с иным субъектом речи других текстов, их фрагментов в виде цитат (М.М. Бахтин, В.Н. Волошинов, Н.А. Кузьмина, Е.В. Падучева): *Со мной сидел один какой-то шкелет – морщился: пошлятина, говорит, и манерность /.../ Но мне лично эта пошлятина, как выразился шкелет, очень понравилась...;* выделение участков текста посредством параллелизма, повтора и т.д.: */.../ поворачиваешь за шишечку влево, и в комнате такой полумрак. Поворачиваешь вправо – опять светло...; /.../ бросайте в проволочную корзиночку, которая стоит в туалете. опишу также туалет. Туалет просто поразительный... и т.д.* Таким образом, даже при отсутствии собственно диалога (что, в общем, не свойственно прозе В.М. Шукшина) рассказ «Пост скриптум» отличается диалогичностью, пронизывающей все грани его художественно-речевой структуры, включая сюжетный уровень, который представляет собой «диалог» автора письма и рассказчика.

Для рассказов-анекдотов В.М. Шукшина повышенная роль имплицитной информации, сигналы которой воспроизведены в подтексте и пресуппозиции на всех уровнях организации текста, на наш взгляд, не может служить дифференцирующим признаком среди рассказов-анекдотов Шукшина, быть критерием неоднородности их художественно-речевой структуры. Она в равной степени присуща всем рассказам-анекдотам В.М.Шукшина.

Таким образом, отметим, что выдвигание диалогичности является актуальным в плане рассмотрения неоднородности художественно-речевой структуры рассказов-анекдотов В.М. Шукшина. На этой основе выявляются некоторые типы рассказов-анекдотов. Но в целом, как нам представляется,

жанровый признак краткости в обособленном виде, вне комплекса жанровых признаков, не является дифференцирующим признаком рассказов-анекдотов В.М. Шукшина.

Жанровый признак **игрового начала** присущ прозе В.М.Шукшина вообще (С.П. Залыгин, С.М. Козлова, О.Г. Левашова и др.) и его рассказам-анекдотам в том числе. Тем не менее, как стало видно из анализа художественно-речевой структуры, воспроизведение этого признака в разных рассказах-анекдотах не одинаково. Так, наиболее интенсивно этот признак проявляется в рассказах, где ярко выражен мотив переодевания («Как Андрей Куренков, ювелир, получил 15 суток»), проигрывания своего образа жизни по чужому сценарию («Генерал Малафейкин»), использования отдельных «элементов театральной эстетической видимости» (С.М. Козлова) («Дебил», «Владимир Семенович из мягкой секции»), распределения ролей и деление действительности на зрительный зал и сцену («Три грации»), проигрывания некой мечты («Митька Ермаков»).

Несколько в ином плане мотив игры воспроизведен в других рассказах («Чудик», «Штрихи к портрету»), где нет намеренной театрализации поведения героя. Как отмечает С.М.Козлова, это тип «безмотивного» театрального поведения шукшинского «чудика»: «У шукшинского «чудика» нет «чужого сценария», вся его жизнь легендарна или, точнее анекдотична и может служить сама материалом для театра» [Козлова 1997: 71]. В меньшей степени игровое начало воспроизводится в рассказах «Степка», «Волки», «Критики», «Пост скриптум». Названный признак, конечно, присутствует в этих рассказах, но он как бы уходит на второй план, скрывается за другими выдвигающимися признаками, т.е. степень его наличия ниже, чем в других рассказах.

На композиционно-речевом уровне игровое начало воспроизводится разными средствами: в монологах («Ораторский прием», «Дебил»), в вопросах героев, направляющих развитие диалога или действия в их «спектаклях» («Генерал Малафейкин», «Как Андрей Иванович Куренков,

ювелир, получил 15 суток» и др.), в цитатах песен, романсов, газетных штампов, пословиц и пр. В речевой партии повествователя игровое начало воспроизводится не во всех рассказах. В рассказах-анекдотах с повышенным игровым началом (см. выше) речь повествователя, чаще всего, проникая в авторские ремарки, показывает гиперболизированные жесты героя («Владимир Семенович из мягкой секции», «Дебил»), манеру поведения и говорения: *«Христос» сдержанно, с достоинством улыбнулся. И тут же, в конторе, показал, что его не зря назначили старшим.*

*- Сбор завтра в семь ноль-ноль, возле школы, - сказал он серьезно...*

(«Ораторский прием»).

В рассказе «Волки» в авторских ремарках лишь в глаголах говорения проглядывает игровое начало: *живо заговорил, любопытствовал, искренне обрадовался, не унимался.* Игровое начало рассказа как бы уходит на второй план, нейтрализуется.

На уровне языковых средств рассматриваемый признак воплощается в речевой маске героя через набор средств так называемого «чужого слова» (М.М.Бахтин): различные цитаты, номинации, свойственные разыгрываемой роли, каламбуры, построенные на цитации слов собеседника, и параллельные синтаксические конструкции. Все это в большей степени присуще рассказам с повышенным игровым началом.

Таким образом, неоднородность воспроизведения признака игрового начала в разных рассказах-анекдотах позволяет увидеть определенную градацию характера этого признака и положить ее в основание типологии рассказов-анекдотов В.М. Шукшина на всех уровнях их художественно-речевой структуры.

Жанровый признак **смеховости**, воспроизведенный в рассказах-анекдотах В.М. Шукшина, связан с субъективной модальностью смеха, имеет тесную связь с народно-смеховой культурой. Проявление этого признака в разных рассказах-анекдотах также не одинаково. Признак смеховости



выдвигается, прежде всего, в рассказах «Ораторский прием», «Мужик Дерябин», «Дебил», «Пост скриптум», «Три грации», «Владимир Семенович из мягкой секции», «Версия» и т.д.. В других типах рассказов-анекдотов он нейтрализуется. Так, в рассказах «Критики», «Степка», «Волки» смеховое начало завуалировано, имеет скрытый смысл, нейтрализуется. Рассказы получают скорее драматическое или даже трагедийное звучание, хотя средства воспроизведения смеховости присутствуют в их художественно-речевой структуре:

- *Грабю-ут! – орал Наум.*

*«Что он, с ума сходит? – невольно подумал Иван. – Кто кого грабит?» Он испугался, но как-то странно: был и страх, и жгучее любопытство, и смех брал над тестем... («Волки»).*

Яркое несоответствие описываемой ситуации (бег от волков) и ее номинации, данной Наумом Кречетовым, является средством воспроизведения парадоксальности и смеховости. Но эти признаки нейтрализуются дальнейшим развитием конфликта, предательством псевдо-«отца», оказавшимся к тому же демагогом-клеветником (В.В. Десятов).

В других рассказах смеховость воспроизводится в шутовской манере поведения героя, в его мимике и жестах («Дебил», «Версия», «Митька Ермаков», «Штрихи к портрету», «Генерал Малафейкин»).

На композиционно-речевом уровне смеховость наиболее ярко проявляется в рассказах, где есть диалог с каламбуром («Дебил»), стилистически неуместная цитата газетного или официально-делового штампа в речи героя: *И ни кто нам не позволит...* («Ораторский прием»). В авторском речевом слое таких рассказов много указаний (часто иронических) на манеру поведения героя, его жесты, мимику, на его игру: *А походка!.. Вся движение, порыв. Наполеон на Аркольском мосту. Глаза горят...* («Три грации»); *Тут Санька всякий раз хотел показать, как она на него смотрела: делал губы куриной гузкой и выпучивал глаза («Версия»); ...Владимир Семенович осмелел вполне. Он говорил и откупоривал шампанское, наливал*

*шампанское и фужер и говорил...* («Владимир Семенович из мягкой секции»). Все это выступает в качестве невербальных знаков, создающих смеховой эффект. Часто смеховой эффект создается в несобственно-прямой речи, за счет переплетения двух речевых слоев: относительно нейтрального авторского и «играющего» персонажного: *И нырнул в «набежавшую волну». И поплыл. Плыл саженками, красиво, пожалуй, слишком красиво – нерасчетливо* («Версия»). Одним из средств воспроизведения смеховости является включение в текст рассказа-анекдота первичных РЖ: милицейские показания («Критики»), письма в райисполком («Мужик Дерябин»), письмо туриста («Пост скриптум»), рассказ Ивана Петина («Раскас») и т.д.

На уровне языковых средств неоднородность воспроизведения признака смеховости в разных рассказах-анекдотах В.М. Шукшина проявляется либо в интенсивном их выдвигании, либо в отсутствии выдвигания, в нейтрализации. Нейтрализация этого жанрового признака отражена в ограниченном употреблении эвокационных средств смеховости и наблюдается в рассказах «Степка», «Волки», «Критики». Это, например, крик Наума Кречетова «Грабю-ут!» в сцене встречи с волками, вызывающий сначала недоумение и смех, т.к. лексема не соответствует денотату. Это и ироническое обращение Ивана к тестю «ваше благородие», что тоже создает смеховой эффект, и некоторые другие средства. В других рассказах-анекдотах спектр эвокационных средств расширен: балагурство как традиционное шутовское средство создания смеха (*сундукявичус, цивилизейшен, мельтешня*), лексика ограниченного употребления (эмоционально-экспрессивная лексика, заимствования), употребление и структурно-семантические преобразования фразеологизмов (*не боги горшки обжигают, а дед Кузьма* («Дебил»), *сделала финт ушами, скакать как блоха на зеркале, засветить промеж глаз...* («Раскас») и т.д.

Проанализировав таким образом особенности воспроизведения смеховости в разных рассказах-анекдотах В.М. Шукшина, мы выявили, что этот жанровый признак имеет разный характер выдвигания в разных

рассказах. Неоднородность воспроизведения смеховости имеет место в разных аспектах рассказов, что усиливает ее. Проявление жанрового признака смеховости связано со степенью проявления других признаков - парадоксальности и игрового начала: чем они ярче выражены на всех уровнях, тем интенсивнее действует принцип выдвижения средств признака смеховости. Такая взаимообусловленность градации жанровых признаков, обнаруженная при их выдвижении как способе формальной организации текста рассказов-анекдотов, важна при выделении типов рассказов-анекдотов Шукшина. Кроме этого, считаем характер выдвижения признака смеховости основным критерием при выделении типов рассказов-анекдотов Шукшина.

Таким образом, мы отметили: 1) рассказы-анекдоты В.М. Шукшина не однородны по своей художественно-речевой структуре, 2) комплекс жанровых признаков анекдота, воспроизведенный в рассказах-анекдотах Шукшина как вторичном жанре, динамичен: соотношение признаков внутри него взаимообусловлено и изменчиво, 3) принцип выдвижения эвокационных средств жанровых признаков как способ формальной организации текста может быть положен в основу выделения разных типов рассказов-анекдотов В.М. Шукшина.

### **Общая характеристика принципа поля как базы построения жанрового поля рассказов-анекдотов В.М. Шукшина**

Установленный факт неоднородности художественно-речевой структуры рассказов-анекдотов В.М. Шукшина дает основание выделить отдельные типы рассказов-анекдотов, в которых учитывается выдвижение эвокационных средств того или иного жанрового признака или комплекса признаков. Типы рассказов-анекдотов целесообразно сформировать и описать на базе понятия поля. Введение принципа поля обусловлено логикой исследования и самим материалом нашего исследования. Рассказы-анекдоты

Шукшина имеют сложную художественно-речевую структуру, которую невозможно строго классифицировать, как трудно вообще уложить художественное творчество в рамки какой-либо классификации. Полевая методика позволяет не только увидеть эту сложность, но выделить и описать разные типы рассказов-анекдотов и, главное, объяснить случаи перехода, пересечения, частичного наложения разных типов рассказов-анекдотов друг на друга, а также на другие жанровые разновидности рассказов В.М.Шукшина.

Категория поля в лингвистике определяется как «совокупность языковых единиц, объединенных общностью содержания (иногда также общностью формальных показателей) и отражающих понятийное, предметное или функциональное сходство обозначаемых явлений» [Кузнецов 1990: 380]. В лингвистике традиционно рассматриваются несколько видов поля. К наиболее разработанным относятся теория семантического поля, которая постулирует наличие общего семантического признака, объединяющего все его единицы (Й. Трир, Г. Ипсен). В рамках психолингвистики и психологии исследуются ассоциативные поля (Ш.Балли). Активно разрабатывается учение о функционально-семантических полях (А.В.Бондарко и его школа), понимаемых как «двустороннее (содержательно-формальное) единство, формируемое грамматическими (морфологическими и синтаксическими) средствами данного языка вместе с взаимодействующими с ними лексическими, лексико-грамматическими и словообразовательными элементами, относящимися к той же семантической зоне» [Бондарко 2001: 40]. Одной из новых является концепция фатического поля языка (Мурзин 1998), основанная на фатической функции языка и построенная на деривационном принципе лингвистического описания.

Таким образом, опираясь на основные принципы концепции поля, мы выделили ряд важных для нашего исследования признаков полевой организации. Во-первых, материал исследования требует того, что системной

жесткости единиц противопоставляются более мягкие элементы поля, строгому языковому детерминизму – вероятностная полевая модель и т.д. (Мурзин 1998). Во-вторых, отличительной чертой полевых структур является наличие у них ядра, периферии и переходной зоны между ними. Ядро характеризуется максимальным сосредоточением полеобразующих признаков, а периферия – ослаблением интенсивности или даже исчезновением части таких признаков. При этом периферийная зона поля обычно оказывается больше ядерной (Полевые структуры в системе языка 1989). В-третьих, для поля характерно явление аттракции, которое состоит в том, что «благодаря существованию данной группы элементов с общим признаком в нее включаются новые элементы с таким же признаком» [Щур 1974: 101-102]. При этом тот или иной элемент может испытывать притяжение нескольких ядер, входя, таким образом, в несколько полей.

Отмеченные признаки поля отвечают особенностям организации материала нашего исследования. Следовательно, совокупность рассказов-анекдотов Шукшина может быть рассмотрена с точки зрения полевого принципа. Так как рассматривается жанровая особенность художественно-речевой структуры рассказов-анекдотов В.М. Шукшина, то поле организации этого типа рассказов квалифицируем как жанровое поле.

Теории описания жанрового поля лингвистами не разработано. Отметим попытку описания полевого принципа организации речевых жанров, сделанную М.Ю.Федосюком (1997), на примере первичных РЖ приказа, просьбы, мольбы и требования. Исследователь утверждает, что комплекс средств выражения каждого из жанров обладает структурой языкового поля. «При этом если центральные компоненты каждого из жанровых полей четко противопоставляют данный жанр всем другим жанрам, то на уровне периферии формальные различия между разными жанрами нейтрализуются» [Федосюк 1997: 109]. Центр полевой структуры РЖ составляют перформативные конструкции (*Я приказываю, Я прошу, Я умоляю и Я требую*), которые позволяют однозначно отличить один жанр от

другого на формальном уровне. Но данная возможность не всегда используется говорящим. Например, как отмечает Е.В. Падучева (1996), предложение *Иди домой!* может выполнять иллокутивную функцию просьбы, приказа, мольбы, совета, предложения, разрешения и т.д. Такого рода высказывания стоят на периферии этих жанровых полей и формально нейтрализуют различия между разными РЖ. Это позволяет отметить существование таких побудительных конструкций, которые сочетают в себе просьбу и приказ, просьбу и требование и т.д. Использование подобных «нейтрализованных» высказываний возможно тогда, когда принадлежность высказывания к тому или иному жанру не требует специального выражения, поскольку она однозначно определяется ситуацией общения. Кроме того, нейтрализация различий между двумя или несколькими жанрами может быть намеренно использована говорящим, так как «это для него нерелевантно или противоречит его коммуникативным интересам» (Федосюк 1997: 111). Такого рода высказывания стоят на периферии этих жанровых полей. Для определения жанровой принадлежности периферийных компонентов необходимо знание ситуации общения: концепции автора и адресата, фактора коммуникативного прошлого и коммуникативного будущего (Шмелева 1997).

Таким образом, концепция М.Ю. Федосюка существенна для нас как сам факт возможности описания РЖ через принцип поля. В то же время перед нами стоит задача описания полевой структуры рассказов-анекдотов Шукшина как вторичного РЖ, несомненно, являющегося более сложной организацией, учитывающей особенности авторской манеры письма, эстетического образа мышления, специфику литературного жанра рассказа и т.п.

Так, в отличие от концепции М.Ю. Федосюка, мы рассматриваем не первичный РЖ, представленный одним коротким высказыванием, а вторичный РЖ, возникающий «в условиях более сложного и относительно высокоразвитого и организованного культурного общения» [Бахтин 1986:

252]. Важным отличием является то, что вторичный РЖ рассматривается нами в эвокационных отношениях с первичным РЖ, обладающим высоким эвокационным потенциалом. Следуя методу эвокационного анализа, представляется существенным рассмотрение действия эвокационных принципов адекватности и активности при воспроизведении жанровых признаков анекдота в рассказе-анекдоте Шукшина. «Принцип адекватности устанавливает, что продукт воспроизведения, конструируемый из средств воспроизведения, соответствует объекту воспроизведения» [Чувакин 1995: 51]. В качестве гипотезы выдвигаем положение о том, что ядро жанрового поля рассказов-анекдотов Шукшина адекватно воспроизводит жанровые признаки первичного РЖ анекдота. Средства воспроизведения признаков смеховости, краткости, парадоксальности и игрового начала в рассказах-анекдотах, составляющих ядро жанрового поля, имеют ровный характер выдвижения в художественно-речевой структуре этих рассказов, что соответствует первичному РЖ анекдота. Таким образом, из двух эвокационных принципов, функционирующих в единстве, действие принципа адекватности в ядерном компоненте жанрового поля более актуально, чем в периферийных компонентах. В периферийных компонентах при воспроизведении жанровых признаков анекдота актуализируется эвокационный принцип активности. «Принцип активности устанавливает, что в процессе воспроизведения его объект преобразуется средствами воспроизведения» [Чувакин 1995: 60]. Предполагаем, что жанровые признаки в периферийных компонентах жанрового поля рассказов-анекдотов в большей степени подвергаются преобразованиям, чем в ядерных. Преобразование предполагает, что жанровые признаки получают новую субстанцию и новую функцию, оставаясь тождественными самим себе (принцип адекватности). Субстанциональное преобразование подразумевает нейтрализацию или выдвижение отдельных жанровых признаков анекдота. Функциональное преобразование предполагает обеспечение воспроизведения жанровых признаков в разных типах рассказов-анекдотов как

«эмоционально-образной, эстетической трансформации» [Виноградов 1959: 185]. Так, жанровый признак смеховости, актуализированный в ядре жанрового поля рассказов-анекдотов, нейтрализуется в некоторых рассказах из периферии. Признак краткости, в отличие от смеховости, сохраняет свою актуальность в таких рассказах. При этом, принцип поля позволяет увидеть и обозначить предел такого преобразования (и предел эвокационного потенциала первичного РЖ анекдота) на стыке с другими жанровыми полями рассказов Шукшина. Актуализация принципа активности приводит к своего рода размыванию жанра на периферии жанрового поля. Как следствие происходит нейтрализация различий между жанровым полем рассказов-анекдотов и жанровыми полями других разновидностей рассказов В.М. Шукшина.

Если в концепции М.Ю. Федосюка распределение высказываний по центральным и периферийным компонентам производится по принципу наличия/отсутствия перформативной конструкции, то в данном исследовании такое распределение происходит на основе принципа выдвижения средств воспроизведения жанровых признаков на разных уровнях организации художественного текста: сюжетном, композиционно-речевом и уровне языковых средств. Рассмотрение уровневой организации средств воспроизведения жанровых признаков позволяет более полно проанализировать сложную организацию художественного текста, найти ведущую роль какого-либо уровня в воспроизведении жанровых признаков в рассказах-анекдотах. Так, в рассказах-анекдотах, составляющих ядерный компонент, доминирующими являются сюжетный и композиционно-речевой уровни, организация которых наиболее адекватна первичному РЖ. В периферийных рассказах-анекдотах композиционно-речевой уровень теряет статус определяющего, а на доминирующие позиции наравне с сюжетным выходит уровень языковых средств.

Таким образом, на основе концепции жанрового поля М.Ю. Федосюка и родовых признаков поля в лингвистике выработалось рабочее определение



жанрового поля рассказов-анекдотов Шукшина как вторичного РЖ. Под полевой организацией рассказов-анекдотов мы понимаем группу рассказов этого жанра, которая характеризуется:

- 1) наличием у эвокационных средств, входящих в группу рассказов-анекдотов, общей функции (воспроизведение основных признаков анекдота в художественно-речевой структуре рассказов), показывающей отношения между первичным и вторичным РЖ;
- 2) структурой, в которой определяющую роль играют следующие признаки: а) членение «центр (ядро) - периферия»; б) постепенные переходы между компонентами группы рассказов-анекдотов и другими жанровыми группами, частично пересекающимися на периферии с рассказами-анекдотами.

Анализ рассказов-анекдотов в ключе полевой организации позволил выявить следующую структуру жанрового поля рассказов-анекдотов В.М.Шукшина. Ядром жанрового поля рассказов-анекдотов Шукшина выступают рассказы, названные нами *собственно рассказами-анекдотами*. В их художественно-речевой структуре наблюдается относительно равномерный характер выдвигания всех жанровых признаков на разных уровнях организации текста, что наиболее адекватно первичному РЖ анекдота. Ближнюю периферию составляют рассказы-анекдоты, названные нами в процессе исследования *усложненными рассказами-анекдотами*. В их художественно-речевой структуре наблюдается выдвигание одних/одного признаков/признака жанра и нейтрализация (неполное проявление) других. Это объясняется актуализацией эвокационного принципа активности, условием действия которого является эвокационный потенциал жанровых признаков анекдота. Дальняя периферия представлена рассказами, обозначенными нами как *нейтрализующиеся рассказы-анекдоты*, художественно-речевая структура которых представляет собой своеобразный предел преобразования жанровых признаков анекдота в рассказах-анекдотах Шукшина. В этих рассказах выдвигание жанровых признаков действует так,

что их художественно-речевая структура в соответствии с действием принципа поля частично совпадает с художественно-речевой структурой других жанровых разновидностей рассказов В.М. Шукшина (собственно рассказ, рассказ-сценка, новелла).

## 2.2. СОБСТВЕННО РАССКАЗЫ-АНЕКДОТЫ

Ядерный компонент жанрового поля рассказов-анекдотов В.М. Шукшина представлен *собственно рассказами-анекдотами*. В основе отбора рассказов в этот тип рассказов-анекдотов лежит особый характер выдвижения воспроизводимых жанровых признаков на разных уровнях художественно-речевой структуры, который может быть описан в понятиях и оппозициях, выделенных Т.В. Матвеевой (2000): частотности, эксплицитности и имплицитности, континуальности и дискретности воспроизведенных жанровых признаков. Особенность характера выдвижения жанровых признаков анекдота в *собственно рассказах-анекдотах* проявляется в относительно равномерном их воспроизведении на всех уровнях текста: сюжетном, композиционно-речевом и языковом. Этот критерий выдвижения рассказов-анекдотов в ядерный тип имеет следующие черты их уровневой организации: 1) сюжетный уровень характеризуется а) яркой анекдотической ситуацией, лежащей на поверхности рассказа, не спрятанной за другими сюжетными ходами, б) смещением кульминационного момента в конец рассказа; 2) композиционно-речевой уровень отличается а) динамичным взаимодействием его компонентов, б) отсутствием длинных описаний и рассуждений, в) усилением диалогичности к концу рассказа; 3) на уровне языковых средств принцип выдвижения имеет характер частотно равномерного воспроизведения лексическими и синтаксическими средствами всех жанровых признаков анекдота. Итак, в ядерном компоненте жанрового поля рассказов-анекдотов В.М. Шукшина не

наблюдается яркое выдвигание одних и нейтрализация других жанровых признаков.

Представленный ряд особенностей ядерного типа рассказов-анекдотов Шукшина динамичен. Он может быть дополнен или изменен при описании характера представленности жанровых признаков в разных рассказах-анекдотах, но без нарушения правил, задаваемых теорией поля. Однако отмеченные особенности *собственно рассказов-анекдотов* являются достаточным условием для выделения из всей совокупности рассказов-анекдотов Шукшина рассказов, относящихся к ядерному типу рассказов-анекдотов.

К *собственно рассказам-анекдотам* относятся рассказы «Дебил» (1971), «Ораторский прием» (1971), «Версия» (1973), «Мужик Дерябин» (1974).

### **Сюжетный уровень ядерного типа рассказов-анекдотов В.М.**

#### **Шукшина**

Сюжеты рассказов «Дебил», «Ораторский прием», «Версия», «Мужик Дерябин» построены на анекдотической ситуации, которая находится «на поверхности» рассказов, составляет их сюжетное ядро. При этом анекдотической является такая ситуация, которая представляет «целенаправленную акцию героя с результатом, противоположным цели: герой неожиданно для себя оказывается "в дураках"» [Рыбальченко 1999: 221]. Так, Анатолий Яковлев покупает шляпу, чтобы с ним считались и уважали, но в итоге остается в деревне Дебилом («Дебил»). Александр Щиблетов, возмнивший себя *Христом* над *апостолами*, получил три пудовых оплеухи не за свои дела, а за ораторский прием («Ораторский прием»). Афанасий Дерябин, желая переименовать свой переулок, шлет в райисполком письма от имени других людей с предложением назвать переулок в свою честь Дерябинским. В итоге, со злости сам же называет свой

переулок первым вырвавшимся словом *Кривой* («Мужик Дерябин»). Только в рассказе «Версия» для героя не важно, что он становится обманутым любовником и получает 15 суток (по сути «остается в дураках»). Более важно, что в деревне поверили в *диковинную историю* Саньки Журавлева, перестали считать ее только *версией*. Сюжет этого рассказа-анекдота усложняется введением линии второго героя, шофера Егорки, решившего проверить правдивость рассказа Саньки. Кроме этого в сюжете рассказа выдвигается игровое, даже спектаклевое, начало. Оно воспроизведено в сценах, где герой рассказывает *диковинную историю* перед публикой: /.../ *Тут Санька всякий раз хотел показать, как она на него смотрела: делал губы куриной гузкой и выпучивал глаза. И смотрел на всех. Люди смеялись и продолжали не верить.*

- Ну, ну?

Описанное поведение героя, которого *повело на спектакль*, и реакция зрителей, воспроизведенная в основном в дискретных репликах, сопровождающих рассказ Саньки, усиливают игровое начало. Такое усложнение характерно для рассказов-анекдотов ближней периферии и определяет «пограничное» место рассказа «Версия» в жанровом поле на пересечении зоны ядра и ближней периферии. Но усложнение сюжета не нейтрализует яркой анекдотической ситуации, на которой построен сюжет, она по-прежнему легко узнаваема читателем и лежит на поверхности рассказа. Поэтому рассказ, имея черты ядра и периферии, все-таки более близок к ядру жанрового поля рассказов-анекдотов В.М. Шукшина.

Во всех рассказах-анекдотах ядерного типа отмечается смещение кульминационного момента к концу повествования, как и в первичном РЖ анекдота. Но особенность шукшинского финала состоит в том, что он не вызывает смеховой реакции. Естественно, что перлокутивный эффект от прочтения рассказа-анекдота В.М. Шукшина совершенно иной, чем от прослушанного анекдота. Он усложняется «приращением» новых смыслов, в этом проявляется эвокационный принцип активности. Признак смеховости в

рассказе-анекдоте В.М. Шукшина как вторичном РЖ актуален до кульминационного момента. Преобразование концовки рассказа приводит к тому, что традиционно смешная концовка первичного РЖ анекдота во вторичном жанре нейтрализуется, смешное перестает быть смешным. Все действия героя, направленные на изменение существующего положения дел, либо просто не достигают результата, либо оборачиваются против него самого. Неслучайная асимметрия в описании смеха и плача в концовке рассказа описана Л.К.Байрамовой (1992). Во многих рассказах В.М. Шукшина герои в концовке плачут. И хотя в ядерном типе рассказов-анекдотов нет плачущих героев и на фоне периферийных рассказов-анекдотов признак смеховости здесь более актуален, грустная концовка рассказов заставляет читателя задуматься над поднятыми автором проблемами. В этом проявляется гуманизм писателя, который «обращается к читателю со своей художественной концепцией человека: жалеете человека, сочувствуйте, помогайте ему... поймите его добрым сердцем своим, кем бы этот обиженный, плачущий человек ни был» [Байрамова 1992: 116-117]. В итоге, жанровый признак смеховости, воспроизведенный и актуализированный в тексте рассказа-анекдота ядерного типа, может нейтрализоваться в концовке рассказа. Но при этом концовка этих рассказов остается кульминационным разрешением анекдотической ситуации.

*Собственно рассказы-анекдоты*, несомненно, относятся к жанру короткого рассказа, который характеризуется как «короткая открытая форма, наделенная одноплановой сюжетной линией» [Марова 1968: 6]. На сюжетном уровне ядерный тип рассказов-анекдотов характеризуется однолинейностью сюжета, целенаправленностью на одно событие, один характер, которые проявляются в казусной, парадоксальной ситуации. Однолинейность сюжета *собственно рассказов-анекдотов* придает особый характер выдвижению жанрового признака краткости, особенно это актуализируется при сопоставлении этого типа рассказов-анекдотов с периферийными типами.

Таким образом, сюжетный уровень всех *собственно рассказов-анекдотов* отличается, во-первых, яркой однолинейной анекдотической ситуацией, лежащей на его поверхности и влияющий на особенности композиционно-речевого и языкового уровней, во-вторых, смещением кульминации в концовку рассказа.

### **Композиционно-речевой уровень ядерного типа рассказов-анекдотов В.М. Шукшина**

Композиционно-речевой уровень *собственно рассказов-анекдотов* В.М. Шукшина отличается выдвиганием такого типа речевой структуры, как повествование. Описание и рассуждение как типы речевой структуры здесь либо нейтрализуются, либо отсутствуют вообще и не отвлекают внимание читателя от развития яркой анекдотической ситуации, лежащей в основе сюжета. Повествование наиболее адекватно первичному РЖ анекдота, в котором, как правило, неактуальны описания пейзажа и внешности героя, отсутствует рассуждение в речи от автора. Выдвижение повествования и нейтрализация (или нулизация) описания и рассуждения адекватно воспроизводят жанровый признак краткости, в частности, это является базой для усиления динамизма повествования.

Таковую же функцию выполняют ситуативные (ролевые) номинации для идентификации персонажей (как и в первичном РЖ анекдота): *директор совхоза, шофер, Христос и апостолы, буфетчица Галя* («Ораторский прием»); *директор ресторана* («Версия») и т.п. Рольевые номинации обеспечивают динамизм повествования за счет пресуппозиционных знаний читателя, который как бы знаком с героями, стоящими за этими номинациями, он их постоянно встречает в реальной действительности. Поэтому чаще всего нет необходимости в их характеристике и описании внешности, «читатель сам домыслит». Это положение доказывает актуализацию адекватности с первичным РЖ анекдота при его

воспроизведении во вторичном РЖ, поскольку известно, что в РЖ анекдота персонаж не нуждается в характеристике или описании его внешности (за исключением случаев, когда именно с учетом этого создается анекдотическая ситуация). Исследователями Е.Я. Шмелевой и А.Д. Шмелевым (2000) отмечается относительно постоянный набор возможных персонажей (около четырех-пяти десятков) в современном русском анекдоте. Соответственно, всем носителям современной русской культуры этот набор персонажей анекдотов и черты их характера известны: американцы через смеховое отражение русского сознания всегда прагматичны, французы – любвеобильны, англичане – невозмутимы и т.д. Это в конечном итоге обеспечивает краткость РЖ анекдота.

В плане соотношения речевых партий повествователя и персонажа рассказы-анекдоты В.М. Шукшина характеризуются выдвиганием их динамичного чередования и взаимодополняемости их элементов: монологическое слово повествователя (авторское монологическое слово), прямая речь, косвенная речь, несобственно-прямая речь, внутренняя речь. Авторский речевой слой рассказов-анекдотов ядерного типа не однороден. Е.И. Папава различает три типа рассказов в зависимости от того, как в них организовано изложение. Это рассказы, организованные, во-первых, «образом автора», во-вторых, повествователем и, в-третьих, рассказчиком (Папава 1983). Среди *собственно рассказов-анекдотов* выделяются рассказы, организованные «образом автора» («Дебил», «Ораторский прием», «Мужик Дерябин») и рассказ, организованный «образом повествователя» («Версия»). Рассказы первого типа с типологически значимым взаимодействием речевой партии автора и субъективных речевых партий персонажей, на наш взгляд, соотносимы с речевой структурой современного фольклорного анекдота, являющегося первичным РЖ. Рассказы второго типа, отличающиеся элементами сказа, возможно, более близки современному анекдоту как устному жанру, особенно с учетом их яркого игрового начала (РЖ анекдота надо сыграть!).

Взаимодействие авторского и персонажного речевых партий отличаются динамичным взаимовлиянием и взаимопроникновением. Это характерная черта художественно-речевой структуры прозы В.М. Шукшина. Выдвижению в рассказах-анекдотах подвергается такая композиционно-речевая форма динамичного взаимодействия голосов автора и персонажа, как несобственно-прямая речь. Она создает «особое напряжение, вызванное не просто взаимодействием разных типов речи, а взаимодействием внутри одного типа речи» [Панченко 1998: 9].

*/.../ Ловкий, жилистый мужичок, проворный и себе на уме. Раньше других в селе смекнул, что детей надо учить, всех (у него их трое – два сына и дочь) довел до десятилетки, все потом окончили институты и теперь на хороших местах в городе... («Мужик Дерябин»)*

В повествование рассказчика вплетается голос персонажа (выделено полужирным шрифтом), который гордится своей дальновидностью в решении любых вопросов, в частности в вопросе образования детей. Авторскому *смекнул*, где присутствует сема хитрости, пронырливости, персонаж Афанасия Дерябина мог бы противопоставить более весомое - «распознал», «додумался», «догадался». В этом противопоставлении голосов рассказчика и персонажа присутствует намечающийся конфликт разных «точек зрения» (Б.А. Успенский) и напряжение, придающее динамизм повествованию.

Кроме этого, несобственно-прямая речь актуальна при воспроизведении жанрообразующих признаков парадоксальности (как форма «неожиданного перехода от авторской фразы к несобственно-прямой речи... не только внутри фразы, но и внутри единого синтаксического целого» [Кожевникова 1977: 34]), смеховости (как средство создания перлокутивного эффекта на такие переходы и столкновения), краткости (как средство создания динамизма).

*/.../ В этот свой приезд в город, обозлившись и вместе обретя покой, каким люди достойные, образованные охраняют себя от насмешек,*



*Анатолій купил шляпу. Славную такую, с лентой, с продольной луночкой по верху, с вмятинками – там, где пальцами браться...* («Дебил»)

Партии автора и персонажа, сталкиваясь внутри одного предложения, одной синтаксической конструкции с парцелляцией, создают эффект неожиданности такого сочетания, с одной стороны, и смеховой эффект от обыгрывания одной ситуации с разных точек зрения, с другой стороны. Кроме того, такое столкновение, как было указано выше, придает динамизм повествованию.

Особую роль в создании динамического чередования речевых партий и воспроизведении всех жанровых признаков играют цитации разных источников с одновременным их преобразованием. Спектр цитируемого материала очень широк: от разговорных и книжных сфер языка до различных речевых жанров. Цитация различных источников актуальна не только для рассказов-анекдотов ядерного типа, но и всей прозы В.М. Шукшина. Поэтому она не является отличительной особенностью одного типа рассказов-анекдотов, но, отметим, играет большую роль в воспроизведении всех названных жанровых признаков анекдота.

Особенность ядерного типа рассказов-анекдотов состоит также в том, что из-за смещения кульминации, в концовке этих рассказов усиливается роль диалога как основной композиционно-речевой формы прозы В.М. Шукшина и как основного средства воспроизведения жанрового признака краткости. Так, в концовке рассказа «Дебил» собственно диалог характеризуется континуальностью, ему отведен большой фрагмент текста. В нем речевая партия повествователя становится все более лаконичной, доходя до ремарочного типа, порой вообще исчезает, оставляя безремарочный диалог персонажей.

Кульминация «Ораторского приема» – это пафосная речь Щиблетова и реакция его слушателей:

*/.../ Борька Куликов оказался возле Щиблетова и с вопросом : «Это меня – в воду?» – навесил ему пудовую оплеуху. Щиблетов успел крикнуть:*

*«Дурак, это ораторский прием!» Но остановить Борькины кулаки он не мог. Борьку остановили мужики, да и то когда навалились все.*

Как видно из примера, диалог «оратора» и публики был не только вербальный, но и в виде оплеух, навешанных оратору (тоже ответная реплика в диалоге!). При этом диалогический спектр воспроизведения краткости расширяется.

Таким образом, диалог, смещенный вместе с кульминационным моментом в концовку рассказа-анекдота (кульминация и концовка являются сильными позициями любого текста) получает добавочное усиленное звучание. Актуализация роли диалога в конце *собственно рассказов-анекдотов* является наиболее адекватным воспроизведением композиционно-речевой структуры первичного РЖ анекдота, которая, как правило, заканчивается диалогом или прямой речью персонажа. Диалог, актуализированный на фоне других композиционно-речевых форм в *собственно рассказах-анекдотах*, наравне с динамичным чередованием речевых партий и преобладанием повествования как типа речевой структуры выдвигает жанровый признак краткости в художественно-речевой структуре ядерного типа рассказов-анекдотов В.М. Шукшина.

### **Языковой уровень ядерного типа рассказов-анекдотов**

**В.М. Шукшина**

На уровне языковых средств ядерный тип рассказов-анекдотов В.М.Шукшина характеризуется относительно равным воспроизведением всех жанровых признаков в их художественно-речевой структуре, здесь нет яркой актуализации того или иного признака.

Относительность равного характера представленности (а фактически, отсутствием выдвижения) языковых средств жанровых признаков обусловлена особой ролью признака смеховости. Из четырех жанровых

признаков смеховость в *собственно рассказах-анекдотах*, не отличаясь по интенсивности выдвижения от других жанровых признаков, актуализируется больше, чем в других типах рассказов-анекдотов В.М. Шукшина. На фоне некоторых периферийных рассказов-анекдотов признак смеховости имеет наиболее интенсивный характер представленности именно в ядерном типе рассказов. В частности, в рассказах-анекдотах периферийного типа актуализируется спектр языковых средств с семантикой плача, трагедии («Критики», «Степка»), смерти («Волки»), чего нет в рассказах ядерного типа. На наш взгляд, это объясняется более адекватным воспроизведением признаков первичного РЖ анекдота именно в *собственно рассказах-анекдотах* по сравнению с периферийными типами, в которых актуализируется эвокационный принцип активности при воспроизведении жанровых признаков анекдота. Неслучайно большинство исследователей современного фольклорного анекдота ведущей его характеристикой считают смеховость, комичность, юмор (Хруль 1993, Чиркова 1997, Иванов 1999 и др.). И хотя особенность шукшинского финала, в котором семантика смеха сменяется семантикой плача, актуальна и для *собственно рассказов-анекдотов*, все-таки признак смеховости здесь имеет характер наибольшей представленности. Кроме того, в финале рассказа «Мужик Дерябин» нет трагической семантики. Во всяком случае, лексемы *плохое предчувствие, возмущился, погрузнел, обозлился* на фоне неожиданного для героя поворота событий не снимают актуальности смехового эффекта. Воспроизведение жанрового признака смеховости в этом рассказе-анекдоте происходит в основном на сюжетном уровне.

Жанровый признак смеховости в *собственно рассказах-анекдотах* на языковом уровне выдвигается через разные тропы и фигуры:

- лексемы с ингерентной и адгерентной семантикой смеховости: *квакать* (смеяться), *весело смотреть* или *челюсть* (подбородок), *тыква* (голова) («Дебил»); *засмеялись, улыбнулся, весело галдели* или *Христос и апостолы* (бригадир и лесорубы) («Ораторский прием»);

- метонимия: *Кривой* (название переулка) («Мужик Дерябин»),
- синекдоха: *шляпа* (человек) («Дебил»), *шкелет* (Человек) («Пост скриптум»),
- перифраза: *конопатый мастер чистописания* («Мужик Дерябин») и т.д.

Таким образом, представленность жанровых признаков на уровне языковых средств имеет относительно ровный характер. При этом отмечается особая роль признака смеховости, способного модифицировать особенность шукшинского финала в *собственно рассказах-анекдотах*.

Соотношение рассмотренных уровней организации художественно-речевой структуры *собственно рассказов-анекдотов* как целого подчеркивает выдвижение сюжетного и композиционно-речевого уровней как более адекватных первичному РЖ анекдота. Сюжетный уровень выдвигается за счет яркой анекдотической ситуации, лежащей на его поверхности, и смещения кульминации в концовку рассказа. Выдвижение сюжетного уровня среди остальных является важным еще и с точки зрения того, что В.М. Шукшин «сложно» относился к сюжету: готовность писателя довериться стихийному течению жизни сочетается с продуманным его воспроизведением (Плеханова 1980). Композиционно-речевой уровень в ядерном типе рассказов-анекдотов Шукшина выдвигается за счет актуализации повествования как типа речевой структуры, диалога, смещенного в концовку рассказа. Отдельно взятый уровень языковых средств не является определяющим в выделении типов рассказов-анекдотов Шукшина и в построении жанрового поля этих рассказов.

Итак, ядерный тип рассказов-анекдотов В.М. Шукшина составляют *собственно рассказы-анекдоты*. Особенностью этих рассказов является характер максимального воспроизведения всех жанровых признаков анекдота: ни один из них не нейтрализуется в художественно-речевой структуре этих рассказов. Поэтому в данном типе рассказов-анекдотов наиболее актуализируется действие эвокационного принципа адекватности

при воспроизведении эвокационными средствами разных уровней жанровых признаков анекдота.

Адекватность воспроизведения жанровых признаков на выделенных уровнях проявляется в том, что сюжетный уровень ядерного типа рассказов-анекдотов характеризуется «моносюжетами»: однолинейностью сюжета, направленностью на одно событие, один характер, который является нам в казусной, парадоксальной ситуации. Читатель сразу «ввергается» в действие, которое динамично движется вперед, к своей кульминации. Кульминация – это, как правило, одновременно и концовка рассказа. Поэтому основная смысловая, идейная нагрузка смещается именно в конец рассказа. Композиционно-речевой уровень характеризуется преобладанием повествования как типа речевой структуры, выдвижением средств диалогического спектра в конце рассказа. Уровень языковых средств – эксплицитным, частотным характером представленности всех жанровых признаков анекдота.

При адекватном характере присутствия всех жанровых признаков анекдота в ядерном типе рассказов-анекдотов В.М. Шукшина отмечается актуализация воспроизведения смеховости и краткости, сохраняющих за собой статус основных признаков первичного РЖ анекдота. Это замечание актуально в плане соотношения с периферийными типами рассказов-анекдотов и дальнейшей типологией рассказов-анекдотов В.М. Шукшина, которая в основном детерминирована выдвижением или нейтрализацией этих двух жанровых признаков.

### **2.3. УСЛОЖНЕННЫЕ РАССКАЗЫ-АНЕКДОТЫ**

Ближняя периферия жанрового поля рассказов-анекдотов В.М.Шукшина представлена *усложненными рассказами-анекдотами*. В основе выделения ближней периферии рассказов-анекдотов Шукшина лежит

актуализация принципа допустимости различных модификаций при воспроизведении жанровых признаков анекдота как первичного РЖ. Если в ядерном типе рассказов-анекдотов ведущим принципом воспроизведения жанровых признаков является эвокационный принцип адекватности и действовало максимальное проявление всех этих признаков с выдвиганием смеховости и краткости, то в ближней периферии действие эвокационного принципа активности заметно активизируется. Эта особенность влияет на характер выдвигания одних жанровых признаков и нейтрализацию других на разных уровнях художественно-речевой структуры этих рассказов. *Усложненные рассказы-анекдоты* как ближняя периферия жанрового поля рассказов-анекдотов В.М. Шукшина имеет следующие черты поуровневой организации их художественно-речевой организации: 1) на сюжетном уровне анекдотическая ситуация, лежащая в его основе, осложнена другими сюжетными ходами, либо рассказ вообще состоит из целой цепи анекдотических ситуаций; 2) композиционно-речевой уровень осложняется введением описаний и рассуждений, так как повышается значимость речевой партии автора; 3) уровень языковых средств отражает выдвигание признаков игрового начала, парадоксальности, смеховости и нейтрализации краткости в одних рассказах, либо иное соотношение выдвигаемых признаков в других рассказах этого типа.

К *усложненным рассказам-анекдотам* относятся рассказы «Чудик» (1967), «Митька Ермаков» (1970), «Генерал Малафейкин» (1972), «Владимир Семеныч из мягкой секции» (1973), «Как Андрей Иванович Куринков, ювелир, получил 15 суток» (1974), «Ночью в бойлерной» (1974).

### **Сюжетный уровень усложненных рассказов-анекдотов**

**В.М. Шукшина**

В отличие от *собственно рассказов-анекдотов*, где сюжетное ядро, построенное на анекдотической ситуации, лежит на поверхности рассказа и

обеспечивает динамику сюжета, в *усложненных рассказах-анекдотах* сюжетное ядро имеет более сложную организацию. Во-первых, сюжетное ядро всех рассказов периферийного типа осложнено другими сюжетными ходами. Иногда оно лежит глубоко в архитектонике рассказа. Во-вторых, те рассказы, где сюжетное ядро построено на явной анекдотической ситуации и эта ситуация лежит на поверхности сюжета («Митька Ермаков», «Чудик», «Как Андрей Иванович Куринков...»), не однородны по своей структуре. Так, например, сюжет рассказа «Как Андрей Иванович Куринков...» построен на одной анекдотической ситуации, тогда как сюжет рассказа-анекдота «Чудик» представляет собой цепь эпизодов с различными анекдотическими ситуациями, подобно анекдотическому циклу в современном фольклоре (о Чапаеве, Вовочке, чукче и т.д.). Рассказ «Чудик» можно разбить на самостоятельные, сюжетно законченные анекдотические миниатюры: Чудик и жена, Чудик в магазине, Чудик в самолете, Чудик в гостях. Заметим что, каждая из этих миниатюр в отдельности близка к ядерному типу рассказов-анекдотов В.М. Шукшина. Но, объединенные в один «цикл», эти миниатюры получают совершенно иное звучание, иную субъективно-оценочную модальность, отражающую основную интенцию писателя – любить и жалеть человека. Как указывает Т.Л. Рыбальченко (1999), близкой жанровой версией «Чудика» является рассказ-анекдот «Митька Ермаков», более отдаленной – «Штрихи к портрету». События в миниатюрах рассказа «Чудик» происходят последовательно и объединены общей сюжетной линией – поездка Василия Князева в гости к брату. В рассказе «Митька Ермаков» одно сюжетное ядро – купание Митьки в Байкале – осложнено ретроспективными миниатюрами: Митька лечит рак, Митька в аптеке.

Если в ядерном типе рассказов-анекдотов наблюдается смещение кульминации в концовку рассказов, то в рассматриваемом типе рассказов-анекдотов такое смещение можно обнаружить лишь в рассказах «Владимир Семеныч из мягкой секции» и «Ночью в бойлерной». В остальных рассказах,

как правило, следует более длинная развязка, осложненная другими сюжетными ходами (например: Митька Ермаков в магазине, ювелир Куринков в суде), описанием пейзажа, введением своего рода анкетных данных (ФИО, род занятий, хобби) героя («Чудик»). Осложненная развязка рассказов-анекдотов этого типа нейтрализует признак краткости, а вместе с ним еще тот или иной жанровый признак, и выдвигает другие. Так, в концовке рассказа «Митька Ермаков» актуализируются признаки парадоксальности, игрового начала, а также смеховости как их следствия (но с учетом отмеченной выше особенности преобразования шукшинского финала). Это происходит за счет введения нового мотива: Митька *наскочил на новый сюжет*, войдя в роль спасителя бедных и женщин:

*Да, опять у него это самое... Похоже, изобрел машинку для печатания бумажных денег. Опять будет помогать бедным и женщинам. Митька добрый человек, но очень наивный: ведь попадутся бедные и женщины с фальшивыми деньгами! И им же будет плохо. Об этом он почему-то не думает. Лучше уж рак лечить – безопасней.*

Кроме введения нового мотива концовка рассказа усложняется и рассуждением повествователя о наивности героя Митьки.

В рассказе «Генерал Малафейкин» при разоблачении маляра-шабашника актуализируются игровое начало, парадоксальность:

*Куринков скромненько присел на краешек скамьи с высокой спинкой, устремил взор на судей – весь внимание.*

*- Вчера, восемнадцатого июня, вы, будучи в нетрезвом состоянии, надели не принадлежащую вам военную форму...*

*- Пошутил! – воскликнул ювелир. И хотел даже посмеяться, но у него вышло коротко и ненатурально. – Я вообще шутник большой. Бывает, соберемся у нас в мастерской – чего я только не выделяваю! Я в ювелирной мастерской работаю. Я вот вижу у вас колечко...- Ювелир хотел встать и поближе посмотреть кольцо на руке одной из женщин (судей – Т.Н.) /.../*

*- Пятнадцать суток.*



- О'кей! – сказал ювелир. И вышел в коридор к другим.

Поведение Андрея Ивановича Куринкова в суде воспроизводит признаки парадоксальности, игрового начала и смеховости (*устремил взор, весь внимание, шутник большой...*).

Рассказы «Генерал Малафейкин», «Владимир Семеныч из мягкой секции» и «Как Андрей Иванович Куринков, ювелир, получил 15 суток» выделяются в особую группу, в которой особенно ярко актуализируется жанровый признак игрового начала. Этому способствуют то, что сюжет развертывается в мотивах игры, спектакля (даже с переодеванием), праздника души и разоблачения, наказания. Отсюда стихия обмана, сокрытие персонажами своего истинного лица, игровая эксцентрика: перемещение в пространстве (*Ювелир меж тем прошелся по комнате, бегло оглядел всю ее... Четко развернулся, подошел к закройщику, пронзительно и трезво глядя ему прямо в глаза («Как Андрей Иванович Куринков, ювелир, получил 15 суток»)); модуляция голоса (Двое внизу начальственно – негромко, озабоченно – посмеялись «Генерал Малафейкин»; Жить надо уметь, господа присяжные заседатели! – воскликнул Владимир Семенович, ощутив прилив гордого чувства («Владимир Семеныч из мягкой секции»)); жестикуляция (Ювелир остановился перед закройщиком, заложил руки за спину, качнулся несколько раз с носков на каблуки, с каблуков на носки, все это время в упор глядя на него, заговорил тихо, четко, значительно /.../ («Как Андрей Иванович Куринков...»)). Мотив разыгрывания спектакля сближает эти рассказы с рассказом-анекдотом «Три грации», находящимся на дальней периферии жанрового поля рассказов-анекдотов В.М. Шукшина. Разница в том, что в «Трех грациях» зрителем и «автором» спектакля является сам рассказчик, а принцип организации пространственной и временной сферы этого рассказа-анекдота близок к театральному.*

Таким образом, сюжетный уровень *усложненных рассказов-анекдотов* характеризуется 1) усложнением сюжетного ядра другими сюжетными ходами; 2) наличием нескольких сюжетных миниатюр; 3) необязательностью

смещения кульминационного момента в концовку рассказа; 3) неоднородностью в выдвигании тех или иных жанровых признаков в разных рассказах; 4) развернутостью развязки, что нейтрализует жанровый признак краткости.

### **Композиционно-речевой уровень усложненных рассказов-анекдотов В.М. Шукшина**

Композиционно-речевая структура *усложненных рассказов-анекдотов* отличается широким использованием описания и рассуждения как типов речи: описание Байкала и рассуждение об *очкариках* в «Митьке Ермакове», описание пейзажа в «Чудике», описание характера главного героя и истории его отношений с соседом в рассказе «Как Андрей Иванович Куринов...», ретроспективное описание причины одиночества в рассказе «Владимир Семеныч из мягкой секции». Все это повышает значимость авторской речевой партии, в то же самое время нейтрализует жанровый признак краткости.

В речевой партии персонажей периферийного типа рассказов-анекдотов ту же функцию нейтрализации признака краткости выполняют развернутые монологи: рассуждения Максимыча об умении начальствовать («Ночью в бойлерной»), размышления героя о том, как бы отомстить ушедшей жене («Владимир Семеныч...») и т.д. При этом одновременно с нейтрализацией краткости актуализируется другой жанровый признак анекдота – игровое начало. Например: - *Ду-ра-ки!* – повторил Владимир Семеныч. *И встал. – Мещане! Если вас всех... все ваши данные заложить в кибернетическую машину и прокрутить, то выйдет огромный нуль! Нет, вы сидите и изображаете из себя поток информации. Боже мой!..* – Владимир Семеныч скорбно всех оглядел. – *Нет, - сказал он, - я под такой работой не подписываюсь. Адью! Мне грустно* («Владимир Семеныч»).

В монологе персонажа, стремящегося предстать перед родственниками независимым, крепко стоящим на ногах человеком, прослеживается претензия на образованность (употребление научных терминов), непонятый талант (*я под такой работой не подписываюсь... Мне грустно*). В то же время в номинациях видна невоспитанность героя, устроившего дебош на банкете, (*Ду-ра-ки!*). В выделенных средствах воспроизводится игра персонажа, надевшего маску образованного, культурного человека.

Признак игрового начала, как и в рассказах-анекдотах ядерного типа, выдвигается и средствами ролевой номинации: *ходячий анекдот, очкарики, морж, сибиряк* («Митька Ермаков»), *забайкальский москвич, братец-ленинградец* («Генерал Малафейкин») и т.д. Причем в *усложненных рассказах-анекдотах* встречается более развернутая ролевая номинация, указывающая на род занятий героя: *Трухалев Илья Георгиевич, закройщик ателье номер какой-то; пан профессор, плотник СМУ-7* и даже в заглавии: «*Как Андрей Иванович Куринков, ювелир, получил 15 суток*», «*Владимир Семеныч из мягкой секции*», «*Генерал Малафейкин*».

В «авторском» речевом слое игровое начало воспроизводится и выдвигается за счет частотности употребления прямых указаний на театральность поведения или наигранную речевую манеру персонажей: *Митька непременно должен «отмочить хохму»; Митька наскочил на новый сюжет* («Митька Ермаков»); */.../ Зато Владимир Семеныч осмелел вполне. Он говорил и откупоривал шампанское, наливал шампанское в фужер и говорил...* («Владимир Семеныч...»); *Ювелир тоже сел. Но тотчас встал и стал снова ходить по комнате – ему, как видно, особенно нравилось ходить в форме. Он ходил долго. Он думал.* Или в другой ситуации, в суде: *Куринков скромненько присел на краешек скамьи с высокой спинкой, устремил взор на судей – весь внимание.* («Как Андрей Иванович Куринков...») и т.д.

В речевой партии персонажей игровое начало актуализируется в диалоге как ведущей форме композиционно-речевого слоя. В диалоге «играющий» персонаж, наделенный коммуникативной активностью, задает

тему разговора, своими вопросами корректирует речевое поведение партнера по диалогу, обозначает свою роль в беседе. Так, Малафейкин, играя генерала, постоянно говорит о важности своей социальной роли: *Знаете, иногда думаешь: «Да на кой черт мне эти почести, ордена, персоналки?.. Жил бы вот так вот в деревне, топил бы печку»...Все это не так просто, как кажется. А кто позволит?.. Наоборот, предлагают повышение...* («Генерал Малафейкин»). В рассказе «Ночью в бойлерной» герои прямо указывают на игру в своем диалоге: *Гляди-ка, - засмеялся Пилипенко, - мы прямо отрепетировали с тобой сцену!.. Жалко, что ты не министр.*

Выдвигаясь в персонажной и авторской речевых партиях, игровое начало вместе с парадоксальным несовпадением представлений читателя о персонаже и разыгрываемой им роли часто влечет за собой смеховой эффект, также актуальный в рассказах-анекдотах усложненного типа (Митька Ермаков в аптеке, ювелир Куринков в роли офицера спецслужбы, Владимир Семеныч на свидании и т.д.).

Отмечая нейтрализацию признака краткости в рассказах-анекдотах периферийного типа, нельзя говорить о его полной нулизации. Краткость как динамичность повествования воспроизводится диалогическим спектром с той же усиленной нагрузкой на собственно диалог в кульминации рассказа. Признак краткости заключается также в повышенной роли имплицитной информации, заключенной в подтексте и пресуппозиции. В частности, средством воспроизведения имплицитной информации становятся цитаты, т.к. они рассчитаны на активность сознания читателя, способного строить ассоциации и воспроизводить в памяти уже известные мотивы, образы. Так, ролевая номинация *пан профессор* из рассказе-анекдоте «Ночью в бойлерной» является цитированием номинации персонажа из популярной в 70-х годах телепередачи «Кабачок "12 стульев"». Пан профессор из телепередачи отличался интеллигентностью и огромным терпением по отношению к экстравагантным выходкам своей партнерши пани Моники. Поэтому неслучайно его именем сантехник Максимыч прозвал профессора

из седьмого подъезда, который терпит выходки молодой супруги, покорно исполняя ее прихоти и только в минуты отчаяния спускается в бойлерную к Максимычу, способному *послушать, посочувствовать*.

Цитирование прецедентных текстов, стиливых штампов, жаргонизмов и т.п. также передает имплицитное содержание, отсылает читателя к его знаниям, заставляя домысливать, представлять те или иные ситуации. Это сокращает объем текста (признак краткости) и одновременно воспроизводит другие жанровые признаки анекдота: игровое начало (персонаж, цитируя какой-либо источник, играет определенную роль, автор – показывает игру персонажа), парадоксальность (часто цитата непредсказуема или неуместна), смеховости как следствия игрового начала и парадоксальности.

Таким образом, жанровый признак краткости в рассказах-анекдотах усложненного типа воспроизводится, но по сравнению с рассказами-анекдотами ядерного типа, где краткость актуализирована, здесь этот жанровый признак нейтрализуется. В ряде рассказов на композиционно-речевом уровне ярко выдвигается жанровый признак игрового начала («Митька Ермаков», «Генерал Малафейкин», «Владимир Семеныч из мягкой секции», «Как Андрей Иванович Куринков, ювелир, получил 15 суток») и как его следствие смеховость.

**Языковой уровень усложненных рассказов-анекдотов**

**В.М. Шукшина**

Анализ уровня языковых изобразительных средств в рассказах-анекдотах усложненного типа показал, что в разных рассказах принципу выдвижения подвергаются те или иные жанровые признаки в разной степени. Отметим, что формально присутствуют все признаки, но частотность и эксплицитность их представленности разная.

Как видно при анализе других уровней, в рассказах «Митька Ермаков», «Генерал Малафейкин», «Как Андрей Иванович Куринков...» актуализируются признаки игрового начала и смеховости. На языковом уровне это воспроизводится лексическими и синтаксическими средствами, передающими семантику игры, театральности.

На лексическом уровне это актуализируется 1) в лексемах с семантикой игры, смеховости (*танцор, ходячий анекдот, таинственная игра в разведчиков, пошутил, шутка, юмореска*), в эвокационных средствах из народно-смеховой культуры – балагурстве (*сундукявичус*); 2) в средствах создающих «речевую маску» персонажей, играющих какую-либо роль. Как правило, это цитации различных словесных оборотов, употребляемых в какой-либо сфере деятельности, например, в карточной игре: *И Владимир Семеныч... решил показать, что его козырь старше; номинации, свойственные разыгрываемой роли (или противоречащие ей, что еще более усиливает эффект игры: выпивоха, роднуля, трепачи, слюнтяи...*(«Митька Ермаков»), *«роджерс», «россаро», духари, круглые нули, кретины, крохоборы...* («Владимир Семеныч из мягкой секции»); эмотивы (понимаемые в след за В.Л. Каракчиевой, Н.А. Лукьяновой как предикаты (в широком понимании) и предикативно ориентированные лексические единицы, обозначающие эмоции в речи: *мурло, подлец, почести, персоналки, манкируем, фильм с голяшками...*(«Генерал Малафейкин») и т.д.

На синтаксическом уровне игровое начало выдвигается частотностью употребления вопросительных предложений в речи персонажа или в несобственно-авторской речи. Это подчеркивает вхождение героев в роль умного или очень значительного человека: *У меня же бывает то и дело:*

*вызываешь его, подлеца, в кабинет: «Ну, что будем делать?» Молчит. «Что будем делать-то?!» Молчит, жмет плечами. «Будем продолжать в том же духе?» Гробовое молчание («Генерал Малафейкин»).* Эту же роль выполняют повелительные предложения в командах ювелира Андрея Куринкова, играющего разведчика: *Ста-ать! Молчать! Сесть!* или предложения, осложненные повтором синонимичных сказуемых: *Он говорил и откупоривал шампанское, наливал шампанское в фужер и говорил...* («Владимир Семеныч...»).

Таким образом, языковой уровень рассказов-анекдотов усложненного типа воспроизводит полный набор языковых средств, актуализирующих жанровые признаки игрового начала, а также смеховости и парадоксальности.

В плане соотношения рассмотренных уровней, актуализируются уровни сюжетный и композиционно-речевой. Именно на этих уровнях художественно-речевой структуры *усложненных рассказов-анекдотов* выдвижение жанровых признаков игрового начала, смеховости и парадоксальности и нейтрализация признака краткости проявляются более ярко, что является отличительной чертой рассказов-анекдотов ближней периферии.

Итак, *усложненные рассказы-анекдоты* как тип рассказов ближней периферии жанрового поля рассказов-анекдотов В.М. Шукшина характеризуются неоднородностью в выдвижении разных жанровых признаков. Это объясняется активизацией действия эвокационного принципа активности. Так, в одних рассказах-анекдотах усложненного типа активизируется жанровый признак игрового начала («Генерал Малафейкин», «Как Андрей Иванович Куринков...» и др.). В других – игровое начало присутствует, но имеет совершенно иной, «безмотивный», характер. Главный герой рассказа «Чудик» (как и герой рассказа «Штрихи к портрету»), как отмечает С.М.Козлова (1997), - это «скоморохи Божьи». В их поступках нет

намеренной театрализации, они не входят в «чужую» роль. Поэтому в этих рассказах-анекдотах не наблюдается выдвижения признака игрового начала из ряда остальных признаков. Рассказ «Чудик» по особенностям художественно-речевой структуры пересекается с ядерным типом рассказов-анекдотов: смещение парадоксальной развязки в концовку каждого эпизода, актуализация смеховости и краткости, за исключение концовки всего рассказа, усложненной описанием пейзажа и анкетными данными героя. Но из-за «циклического» построения сюжета и усложненной пейзажем концовки отнесен нами к *усложненным рассказам-анекдотам*. Место этого рассказа в жанровом поле рассказов-анекдотов В.М. Шукшина находится на пересечении ядерного и периферийного компонентов.

Рассказы ближней периферии рассказов-анекдотов В.М. Шукшина отличается усложненностью сюжетного ядра другими сюжетными миниатюрами, необязательным смещением кульминации в концовку рассказа. На композиционно-речевом уровне – повышенной ролью описания и рассуждения как типов речи.

Основным отличительным признаком *усложненных рассказов-анекдотов* считаем нейтрализацию жанрового признака краткости и актуализацию игрового начала, смеховости и парадоксальности.

#### **2.4. НЕЙТРАЛИЗУЮЩИЕСЯ РАССКАЗЫ-АНЕКДОТЫ**

Дальняя периферия жанрового поля рассказов-анекдотов В.М.Шукшина представлена *нейтрализующимися рассказами-анекдотами*. (Название этого типа рассказов-анекдотов придумано по аналогии с действием фонематической позицией нейтрализации, где происходит ослабление различительной силы фонемы, и несколько разных фонем не различаются). От ядерного *типа нейтрализующиеся рассказы-анекдоты* отличаются усложненной художественно-речевой структурой (как и



рассказы-анекдоты ближней периферии). От *усложненных рассказов-анекдотов* они отличаются нейтрализацией доминирующего жанрового признака. От этого их художественно-речевая структура приближается по своему характеру к ядру других жанров рассказов в общей системе малой прозы В.М. Шукшина. Как и в рассказах-анекдотах ближней периферии, в *нейтрализуемых рассказах-анекдотах* актуально действие эвокационного принципа активности в воспроизведении и выдвигании жанровых признаков анекдота. В связи с этим художественно-речевая структура этого типа рассказов-анекдотов значительно преобразуется. Дальняя периферия жанрового поля рассказов-анекдотов представляет собой предел преобразования жанровых признаков анекдота в рассказах В.М. Шукшина и предел его эвокационного потенциала. Художественно-речевая структура *нейтрализуемых рассказов-анекдотов* имеет следующие черты уровневой организации. Сюжетный уровень отличается а) скрытой анекдотической ситуацией, лежащей в основе сюжета, б) сюжетное ядро рассказов может усложняться другими сюжетными ходами, в) концовка рассказа, как правило, имеет драматичную развязку. Композиционно-речевой уровень в одних рассказах характеризуется актуализацией диалога, в других – повышением роли авторского речевого слоя. Уровень языковых средств отличается снижением частотности эвокационных средств жанровых признаков смеховости и игрового начала.

К *нейтрализуемым рассказам-анекдотам* относятся рассказы «Критики» (1964), «Степка» (1964), «Волки» (1967), «Раскас» (1967), «Пост скриптум» (1972), «Штрихи к портрету» (1973), «Три грации» (1973).

### **Сюжетный уровень нейтрализуемых рассказов-анекдотов**

**В.М. Шукшина**

Анекдотическая ситуация в *нейтрализирующихся рассказах-анекдотах* «спрятана» глубоко в архитектонике рассказа и выявляется благодаря своей парадоксальной развязке. Это объясняется актуализацией действия эвокационного принципа активности. Анекдотическая ситуация преобразуется: она получает новую субстанцию и новую функцию, оставаясь тождественной самой себе (герой остается «в дураках»). Субстанциональное преобразование подразумевает нейтрализацию доминирующего жанрового признака анекдота – смеховости. Функциональное преобразование предполагает, что жанровые признаки анекдота воспроизводятся в *нейтрализирующихся рассказах-анекдотах* с драматической развязкой. Сюжетное ядро таких рассказов строится на ситуациях, которые сложно назвать анекдотическими: дед Тимофей *крепко схлестнулся* с родными, разбил телевизор и попал *в каталажку* («Критики»); Степан Воеводин бежит из тюрьмы за три месяца до освобождения, за что ему *еще пару лет накинута* («Степка»); тесть бросает зятя, убегая от волков, а потом сам же сдает его в милицию («Волки»). В основе рассказа «Раскас» лежит анекдотическая ситуация – скандальный случай из частной жизни, «житейская сплетня» [Козлова 1992: 58], которая передается огласке с первой фразы, что создает парадоксальность - *от Ивана Петина ушла жена*. Парадоксальность усиливается непредсказуемыми действиями героя: вместо того, чтобы кинуться на поиски жены (как в русской сказке), презреть и напиться (как в жизни) или отыскать обидчиков и отомстить (что тоже типично и предсказуемо), деревенский мужик (*пенёк*)... сочиняет рассказ, что само по себе смешно. Но сюжет развивается более драматично, к концу рассказа признак смеховости полностью нейтрализуется. В рассказе «Пост скриптум» анекдотическая ситуация, лежащая в основе сюжета, является не настолько явной: в ней нет скандального случая, «сшибки» характеров, она скрывается за текстом письма. Рассказ скорее отличается анекдотической композицией – «сюжетным вывертом» про *занятную шпичку на окне* в конце рассказа... В рассказе-анекдоте «Три грации» анекдотическая ситуация скрывается за

язвительной иронией повествователя. Анекдот в этих рассказах, приобретая сакральный характер, внедрен в глубь сюжета, а не лежит на его поверхности, обеспечивая его динамику, как в рассказах-анекдотах близких к ядру этого жанрового поля. Анекдот в *нейтрализуемых рассказах-анекдотах* характеризуется «большим художественно-жизненным обеспечением, а поэтому обретает некую силу обратного развертывания – художественную экстенсификацию, распространение «анекдота» до развертывания этого «обнаженного ядра новеллы» в новеллу» [Вертлиб 1992: 275].

Сакральный характер анекдотической ситуации *нейтрализуемых рассказов-анекдотов* объясняется тем, что в рассказах происходит нейтрализация доминирующего жанрового признака анекдота – смеховости. Большинство из этих рассказов осложнены драматичной финальной сценой («Волки», «Критики», «Степка», «Раскас»). Рассказы-анекдоты «Пост скриптум» и «Три грации» не оставляют у читателя впечатления драматизма от прочтения. Это происходит из-за скрытости острых социальных проблем, затронутых в этих рассказах, либо за текстом письма, содержание которого само по себе анекдотично, либо за ироничным стилем повествования рассказчика и тем, что в конце рассказа он сам оказывается «в дураках». Но за комически нелепыми претензиями автора письма не ударить в грязь лицом перед столицей или рассказчика на цельность и красоту к своим грациям скрыт сарказм автора против социальных недостатков общества.

Рассказ-анекдот «Штрихи к портрету» отличается от остальных *нейтрализуемых рассказов-анекдотов* своей композицией. Это ряд миниатюр, которые не объединены ни единым сюжетным ядром (как в рассказе «Митька Ермаков»), ни общей сюжетной линией (как в «Чудике»). Это цикл рассказов-анекдотов с общим героем и его идеей обустройства государства: 1. «О государстве», 2. «О смысле жизни», 3. «О проблеме свободного времени», 4. Конец мыслям. Каждая из этих миниатюр является сюжетно законченной, со своими не столько анекдотическими, сколько

трагическими ситуациями: телемастер Николай Князев, определяя смысл жизни и пропагандируя задачи государства, постоянно попадает в неприятные ситуации (с женой, с председателем сельсовета, с милицией).

Таким образом, сюжетный уровень рассказов-анекдотов дальней периферии отличается скрытой анекдотической ситуации с драматической развязкой из-за нейтрализации жанрового признака смеховости. Сюжет этих рассказов-анекдотов усложнен побочными сюжетными ходами («Степка», «Пост скриптум», «Три грации») или представляет собой ряд сюжетно законченных миниатюр («Штрихи к портрету»).

### **Композиционно-речевой уровень нейтрализующихся рассказов-анекдотов В.М. Шукшина**

Особенность композиционно-речевого уровня дальней периферии жанрового поля рассказов-анекдотов В.М. Шукшина составляет актуализация тех или иных его компонентов в разных рассказах. В одних рассказах-анекдотах выдвигается диалог как ведущая композиционно-речевая форма («Критики», «Волки», «Три грации»). В других рассказах актуализируется монологическое слово персонажа с цитированием его письменного слова («Степка», «Раскас», «Пост скриптум», «Штрихи к портрету»).

В первой группе рассказов-анекдотов выдвигается диалогическая партия персонажей с преобладанием собственно диалога. Рассказ «Критики» построен в основном на диалогах: диалоги деда с внуком на киносеансах и после них, ссора со «взрослыми» по поводу «деревенской картины», разговор с милиционером, уговоры матери и тетки, чтобы Петька не плакал. Описание и рассуждение как типы речевой структуры в рассказе фактически отсутствуют. Актуализация диалога выдвигает на передний план жанровый признак краткости. В рассказе актуализируются и другие признаки анекдота. Само название рассказа и «критические» диалоги деда и внука по поводу

правдивости увиденного в кино выдвигает признак игрового начала. Реплика-оценка деда Тимофея после пятиминутного просмотра телефильма: *Так не бывает*, ассоциируется со знаменитым «Не верю!» К.С.Станиславского. Функцию актуализации игрового начала и смеховости выполняет и речь повествователя, проникающая в авторские ремарки: *Петька сразу ушел в прихожую учить уроки, а дед остановился за всеми, посмотрел пять минут на телевизорную мельтешню и заявил:*

- *Хреновина. Так не бывает.*

Смеховость актуальна при воспроизведении заполнения протокола милиционером Ермолаем Кибяковым: *«Гражданин Новосельцев Тимофей Макарыч, одна тысяча...»*

- *Он с какого года рождения?*

- *С девяностого.*

*«Одна тысяча девяностого года рождения, плотник в бышем, сейчас сидит на пенсии. Особых примет нету. ...Вышеуказанный Тимофей двадцать пятого сентября сего года заявился домой в состоянии крепкого алкоголя. В это время вся семья смотрела телевизор. И гости еще были.»*

*/.../ «...Заглавия фильма не помнят. Знают одно: про колхоз /.../*

Цитируемый РЖ протокола со стилистическими, лексическими и грамматическими смещениями комичен. Но в концовке рассказа жанровый признак смеховости нулизуется, актуализируется семантика плача, жалости: *громко заплакал, кинулся защищать, жалко дедушку-то, заплакал еще громче, что ты плачешь-то, не плачь, заплакал навзрыд, стала уговаривать, горько плакал.*

Рассказы-анекдоты «Волки», «Три грации», как и «Критики», отличается повышенной степенью диалогичности. В композиционно-речевой структуре рассказа «Волки» воспроизведены диалоги Ивана Дегтярева и его тестя Наума Кречетова (в зачине рассказа, между двумя «гонками», в конце рассказа) и диалог Ивана с милиционером. Описания и рассуждения сведены до минимума. Это выдвигает признак краткости. Как и в рассказе «Критики»,

здесь смеховое начало завуалировано, имеет скрытый смысл, нейтрализуется. Хотя средства воспроизведения смеховости присутствуют в художественно-речевой структуре этих рассказов, они получают скорее драматическое или даже трагедийное звучание.

В рассказе-анекдоте «Три грации» диалог актуализируется в концовке рассказа. В концовке-кульминации рассказчик не просто передает разговор *граций*, а, спустясь под свой балкон, уже непосредственно вступает с ними в диалог. Он, как наивный зритель, поверивший в реальность происходящего на сцене, перешагнул через рампу, нарушив принцип пространственной сферы театральной организации, чтобы изменить ход действия, довести зрелище до *совершенства, цельности, красоты*.

По типу организации изложения (см. три типа рассказов, выделяемых Е.И.Папава: рассказы, организованные 1) «образом автора», 2) повествователем, 3) рассказчиком (Папава 1983)) в отдельную группу выделяются такие *нейтрализующиеся рассказы-анекдоты*, как «Пост скриптум» и «Три грации». Организованные «образом рассказчика», они написаны от первого лица. А.В. Огнев (1973), Е.И. Папава (1983) отмечают, что форма повествования от первого лица возникла в рассказе с самого его зарождения, в этом видится его генеалогическая связь с устным рассказом и с анекдотом как видами народного творчества. На такую связь с речевыми традициями указывал и сам В.М. Шукшин, определяя специфику своего художественного творчества, в интервью, данном кинокритику В.И. Фомину: «Народный рассказчик – это и драматург, и актер, а вернее, целый театр в одном лице. Он и ситуации сочиняет, и проигрывает диалоги за всех действующих лиц, и комментирует действие...» (цитируется по книге [Фомин 1976: 295-296]). Таким образом, рассказы-анекдоты от первого лица, связанные с более архаичной формой речевой структуры, являются своеобразной «памятью жанра» анекдота.

*Нейтрализующиеся рассказы-анекдоты*, актуализирующие монологическое слово персонажа, воспроизводят его в письменном виде. Это

*раскас* Ивана Петина в районную газету; полностью воспроизведенное письмо туриста из глубинки в рассказе-анекдоте «Пост скриптум»; отрывки из *размышлений о государстве* Николая Князева («Штрихи к портрету»). Актуализированное письменное монологическое слово персонажа выдвигает жанровые признаки парадоксальности и смеховости. Это происходит благодаря частому употреблению неожиданных вопросов, цитации каких-либо речевых жанров, стилистических штампов и т.д. Кроме того, эти диалогические средства воспроизводят игровое начало.

Для художественно-речевой структуры рассказов-анекдотов с актуализированным монологическим словом персонажа также характерна диалогичность, даже если в них нет собственно диалога, как в рассказе «Пост скриптум».

Так, последний абзац рассказа-анекдота «Пост скриптум» является своеобразной ответной репликой рассказчика в его диалоге с автором письма. На это указывают некоторые приемы диалога, в частности эллиптичность лексической семантики некоторых слов. Так, Г.В. Кукуева (2001) отмечает в данном рассказе несамодостаточность речевого слоя рассказчика в смысловом плане. Например: (...) *Я бы сам дома сделал такую штуку*. Лексема «штука» в высказывании героя характеризуется нереализованностью элемента семантической структуры. Отсутствие конкретной семантической наполненности данной лексемы усиливается дейксисом *такая*. Полноценность их содержания восстанавливается через обращение к тексту письма как своеобразной реплике персонажа. Именно в несобственно-речевом слое рассказчика восстанавливается семантика слова *штука* - жалюзи. Такие примеры указывают на значимость диалогического спектра в композиционно-смысловой структуре данного рассказа.

Таким образом, композиционно-речевой уровень *нейтрализующихся рассказов-анекдотов* характеризуется повышенной ролью диалога, что выдвигает, прежде всего, жанровый признак краткости.

Из общей тенденции *нейтрализующихся рассказов-анекдотов* к актуализации жанрового признака краткости выпадают рассказы «Раскас» и «Степка», которые с большой условностью отнесены к рассказам-анекдотам. В рассказе «Степка» на композиционно-речевом уровне (при сохранении ведущей роли диалога (и полилога) в основной части рассказа) в вступлении ярко выдвигается авторское монологическое слово в описании весеннего пейзажа, в повествовании: *И пришла весна – добрая и бестолковая, как незрелая девка /.../*

Хотя и в этом описании природы неожиданно вписывается диалог-ссора, как будто случайно подслушанный автором, между *дядькой из «Заготскота»* и *хозяином огорода* из-за поломанного плетня: *Хозяева огородов лают на чем свет стоит.*

- *Тебе, паразит, жалко сапоги замарать, а я должен каждую весну плетень починять?!*
- *Взял бы да накидал камней, если плетень жалко.*
- *А у тебя что, руки отсохли? Возьми да накидай...*
- *А, тогда не лайся, если такой умный.*

*А по ночам в полях с тоскливым вздохом оседают подопревшие серые снега /.../*

Неожиданно появившийся диалог в описании весны так же неожиданно исчезает, актуализируя жанровый признак парадоксальности на этом уровне организации текста.

Нейтрализация признака краткости происходит и за счет неоднократного цитирования песен. Интересно соотношение цитируемых песен: из *блатной* песни, привезенной Степаном *из тех мест, откуда только что прибыл*, воспроизводится один куплет, а *своя, родная* песня «Отец мой был природный пахарь» цитируется трижды (начало, две строки из середины и последний куплет), от чего создается впечатление полного воспроизведения народной песни.



В рассказе-анекдоте «Раскас» кроме отмеченного выше полного воспроизведения текста рассказа Ивана Петина актуализируется, как и в рассказе «Степка», авторское слово в повествовании как типе речевой структуры и в описаниях героя, весеннего пейзажа.

Актуализация речевой партии автора позволяет поставить эти два рассказа особняком в жанровом поле рассказов-анекдотов и соотнести их композиционно-речевую структуру с собственно рассказами В.М. Шукшина.

### **Языковой уровень нейтрализующихся рассказов-анекдотов**

**В.М. Шукшина**

Большинство рассказов-анекдотов дальней периферии отличается нейтрализацией жанрового признака смеховости и выдвиганием признака краткости и парадоксальности. Нейтрализация смеховости является отличительной чертой *нейтрализующихся рассказов-анекдотов* в сравнении с *собственно рассказами-анекдотами* и *усложненными рассказами-анекдотами*. На языковом уровне это проявляется в постепенном уменьшении языковых эвокационных средств, воспроизводящих признак смеховости. И тезис Л.К.Байрамовой (1992) о преобладании плача в концовке ряда рассказов В.М. Шукшина наиболее приемлем для рассказов-анекдотов дальней периферии. Плачущие в конце развязки ситуации герои есть в рассказах «Критики», «Степка», «Раскас», «Три грации». В других рассказах-анекдотах дальней периферии героям *пусто и плохо* от обиды и несправедливости. Особняком стоит рассказ «Пост скриптум», концовка которого не оставляет гнетущего впечатления из-за сугубо обывательского интереса рассказчика к *шишечке* на окне. Таким образом, на глубинном уровне происходит модификация жанрового признака смеховости: формально присутствуют его языковые средства воспроизведения (принцип адекватности), но в общей драматической (или трагической) тональности рассказов смеховость сходит на нет, нулизуется (принцип активности).

Так, в рассказе «Волки» жанровый признак смеховости воспроизводится в отдельных лексемах, отличающихся дискретностью и низкой частотностью. Поначалу парадоксальный, смеховый эффект имеют слова и выражения с семантикой потустороннего мира: *явился тесть, можно все царство небесное проспаться*. Но постепенно повтор средств с этой семантикой настораживает и предсказывает драматизм ситуации: *черт, нездешний покой, конец, смерть*. Смеховость и парадоксальность также воспроизводится лексические средства, не соответствующие своему денотату. Это, например, крик Наума Кречетова «Грабю-ут!» в сцене встречи с волками, вызывающий сначала недоумение и смех, т.к. лексема не соответствует ситуации спасения от волков. Это и ироническое обращение Ивана к тестю «*ваши благородие*», что тоже создает смеховый эффект, и некоторые другие средства. В финальной сцене эвокационные средства смеховости отсутствуют, либо их семантика совершенно нулизуется, приобретая драматичное, оскорбительное звучание: *сопля, Народ возбуждать против Советской власти?* В последнем высказывании выдвигается, во-первых, признаки краткости, так как здесь появляется социальный подтекст, напоминающий ситуацию 37 года; во-вторых, признак парадоксальности, т.к. оно неуместно и непредсказуемо в данном контексте.

Именно таким образом в *нейтрализуемых рассказах-анекдотах* происходит постепенная нейтрализация признака смеховости. Языковые эвокационные средства воспроизведения смеховости, отличающиеся дискретностью и уменьшающейся частотностью, в конце рассказов появляются все реже и вообще исчезают либо их семантика получает другое звучание.

В плане соотношения рассмотренных уровней художественно-речевой структуры *нейтрализуемых рассказов-анекдотов* выдвигаются сюжетный уровень и уровень языковых изобразительных средств, так как именно средствами этих уровней производится преобразование жанрового принципа смеховости. Преобразование смеховости до полной нейтрализации как

предел действия принципа активности и предел эвокационного потенциала первичного РЖ анекдота является основной отличительной чертой этого типа рассказов в жанровом поле рассказов-анекдотов В.М. Шукшина.

Таким образом, рассмотрение особенностей *нейтрализующихся рассказов-анекдотов* дальней периферии жанрового поля рассказов-анекдотов В.М. Шукшина приводит к следующим выводам. Художественно-речевая структура этих рассказов-анекдотов отличается от художественно-речевой структуры других типов рассказов-анекдотов Шукшина повышенной диалогичностью и дискретным появлением эвокационных средств смеховости. Из этого следует актуализация признака краткости и нейтрализация доминирующего жанрового признака – смеховости – на всех уровнях ее организации. Нейтрализация жанрового признака смеховости – основной отличительный признак *нейтрализующихся рассказов-анекдотов*. Думается, что такая модификация признака смеховости во вторичном РЖ допустима, так как даже в первичном РЖ выделяются анекдоты с так называемым «черным юмором».

Актуализация действия эвокационного принципа активности в рассказах-анекдотах дальней периферии приводит к неоднородности выдвижения разных жанровых признаков в разных рассказах-анекдотах. По сравнению с ядерным типом рассказов-анекдотов (как исходным, эталонным) художественно-речевая структура дальней периферии настолько модифицируется, что в разных рассказах становится соотносимой с другими жанровыми полями «малой» прозы В.М. Шукшина. По ряду своих признаков художественно-речевая структура *нейтрализующихся рассказов-анекдотов* становятся ближе либо к художественно-речевой структуре рассказов-сценок, либо собственно рассказов, либо новелл В.М. Шукшина. Так, рассказы-анекдоты «Критики» и «Волки» из-за интенсивного парадоксального развития действия, повышенной драматичности соотносимы с новеллами Шукшина (Старолетов 1997). Рассказ-анекдот «Три

грации» приближается к рассказам-сценкам, которые характеризуются казусностью ситуации, театральностью как принципом организации пространственной и временной сферы, игровым началом и драматургическим способом повествования (Пешкова 1999). Рассказы-анекдоты «Степка», «Раскас», «Штрихи к портрету», «Пост скриптум» по художественно-речевой структуре приближаются к ядру собственно рассказов В.М.Шукшина. Как и собственно рассказы В.М. Шукшина (Кукуева 2001), названные рассказы-анекдоты характеризуются установкой на принцип беседы, сюжетной емкостью, многозначностью рисуемого сюжета, подтекстом, реализацией повествовательного начала (характерологическая и сюжетообразующая функции) не только в речевом слое повествователя, но и в речевом слое персонажа. Такое эвокационное преобразование жанровых признаков анекдота в художественно-речевой структуре рассказов-анекдотов дальней периферии позволяет рассмотреть рассказы-анекдоты как перспективу их «ухода», перерастания в другие типы рассказов В.М. Шукшина.

## ВЫВОДЫ

1. Рассказы-анекдоты Шукшина не однородны по своей художественно-речевой структуре, т.к. комплекс жанровых признаков анекдота, воспроизведенный во вторичном РЖ, динамичен: соотношение признаков внутри него взаимообусловлено и изменчиво. В основе описания такой неоднородности художественно-речевой структуры рассказов-анекдотов Шукшина лежит принцип выдвижения эвокационных средств жанровых признаков. Из-за неоднородности выдвижения жанровых признаков в художественно-речевой структуре разных рассказов выделяются разные типы рассказов-анекдотов Шукшина. При этом наиболее актуальным становится принцип выдвижения или нейтрализации жанровых признаков **смеховости и краткости.**

2. Выделенные типы рассказов, отличающиеся сложной неоднородной художественно-речевой структурой, составляют жанровое поле рассказов-анекдотов Шукшина. Введение принципа поля как наиболее соответствующего сложному материалу исследования – художественно-речевая структура рассказов-анекдотов Шукшина – позволило наиболее полно описать разные типы рассказов-анекдотов и объяснить случаи частичного наложения и пересечения художественно-речевой структуры разных типов рассказов-анекдотов между собой, а также с художественно-речевой структурой других жанровых разновидностей малой прозы В.М. Шукшина.

3. Структура жанрового поля рассказов-анекдотов Шукшина представлена ядерным компонентом, ближней и дальней периферией. Ядерный компонент жанрового поля составляют так называемые *собственно рассказы-анекдоты* Шукшина. Ближняя периферия представлена рассказами-анекдотами *усложненного* типа. Дальняя периферия жанрового поля состоит из *нейтрализующихся рассказов-анекдотов*.

4. Ядро жанрового поля рассказов-анекдотов Шукшина, представленное типом *собственно рассказов-анекдотов*, является наиболее адекватным продуктом воспроизведения первичного РЖ анекдота. Поэтому оно характеризуется максимальным воспроизведением всех жанровых признаков, но при этом особо выдвигает признаки смеховости и краткости. Это самый малочисленный компонент жанрового поля, включающий четыре рассказа.

5. Ближняя периферия жанрового поля рассказов-анекдотов Шукшина представлена рассказами-анекдотами *усложненного* типа. Под действием эвокационного принципа активности их художественно-речевая структура усложняется разными сюжетными ходами, описанием и рассуждением как типов речи. Как следствие этого происходит нейтрализация признака краткости. Рассказы-анекдоты этого типа

сохраняют выдвижение жанровых признаков игрового начала и смеховости.

6. Дальняя периферия, представленная *нейтрализующимися рассказами-анекдотами*, характеризуется нейтрализацией жанрового признака смеховости и выдвижением (в большинстве рассказов) признаков парадоксальности и краткости. Благодаря актуализации эвокационного принципа активности рассказы-анекдоты дальней периферии, отдаляясь от ядра жанрового поля рассказов-анекдотов Шукшина, находятся на пересечении с жанровыми полями новелл, рассказов-сценок и собственно рассказов В.М. Шукшина. Факт наличия общих особенностей художественно-речевой структуры *нейтрализующихся рассказов-анекдотов* с жанровыми полями других типов «малой прозы» Шукшина позволяет рассматривать рассказ-анекдот Шукшина как перспективу его дальнейшего преобразования: его «ухода» в другие жанровые типы рассказов В.М. Шукшина.

7. Полевая методика в исследовании рассказов-анекдотов Шукшина как вторичного РЖ сопряжена с методикой эвокационного сопоставления. Руководствуясь идеей создания типологии рассказов-анекдотов Шукшина, мы избрали в методике эвокационного сопоставления звено принципов воспроизведения (эвокационные принципы адекватности и активности), а в полевой методике - элемент структурной организации (ядро – периферия) и возможность рассмотрения переходных зон, что позволило создать и описать жанровое поле рассказов-анекдотов В.М. Шукшина как вторичных РЖ с учетом уровневой организации их художественно-речевой структуры.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В результате проведенного исследования выявлена специфика рассказов-анекдотов В.М. Шукшина как вторичного РЖ с точки зрения их художественно-речевой структуры, характеризующейся неоднородностью при воспроизведении в ней жанровых признаков первичного РЖ анекдота. Решение поставленных задач потребовало разработки понятий *эвокационного потенциала, жанрового поля*. Так, понятие эвокационного потенциала введено нами для объяснения способности первичного РЖ анекдота воспроизводиться в разных ситуациях, контекстах других речевых жанров, в частности, в рассказах-анекдотах В.М. Шукшина. Эвокационный потенциал жанровых признаков анекдота объясняется несколькими факторами, главными из которых считаем 1) их «гибкость», в основе которой лежит репрезентативная функция языка, (внутренний потенциал) и 2) «готовность» художественного текста к их воспроизведению (внешний потенциал). «Гибкость» жанровых признаков обеспечивает им как объектам воспроизведения готовность вступить в эвокационные отношения с художественным текстом как вторичной сферой их бытования. Воспроизведение жанровых признаков анекдота в художественном тексте обеспечивается эвокационным принципом адекватности, а возможность их субстанционального и функционального преобразования в рассказе-анекдоте обеспечивается эвокационным принципом активности.

Понятие жанрового поля введено для рассмотрения типов рассказов-анекдотов как вторичных РЖ с учетом разнородной представленности в их художественно-речевой структуре жанровых признаков анекдота и определяется нами как группа рассказов этого жанра, которая характеризуется:

- 1) наличием у эвокационных средств, входящих в группу рассказов-анекдотов, общей функции (воспроизведение основных признаков

анекдота в художественно-речевой структуре рассказов), показывающей отношения между первичным и вторичным РЖ;

- 2) структурой, в которой определяющую роль играют следующие признаки: а) членение «центр (ядро) - периферия»; б) постепенные переходы между компонентами группы рассказов-анекдотов и другими жанровыми группами, частично пересекающимися на периферии с рассказами-анекдотами.

Главные результаты исследования таковы:

Рассказы-анекдоты В.М. Шукшина рассмотрены с точки зрения вторичного РЖ, в художественно-речевой структуре которого воспроизведены и эстетически преобразованы жанровые признаки первичного РЖ анекдота.

Выявлены доминирующие жанровые признаки первичного РЖ анекдота, к которым относятся **смеховость** как основная иллюкутивная цель и перлюкутивная реакция, **игровое начало**, заключающее в себе способ функционирования РЖ анекдота, **парадоксальность** и **краткость** как яркие характеристики, активно влияющие на содержательную и формальную стороны первичного жанра. Доказано, что жанровые признаки анекдота обладают высоким эвокационным потенциалом.

«Перенесение» жанровых признаков первичного РЖ во вторичный РЖ рассмотрено с точки зрения эвокационной теории художественной речи в аспекте эвокационных средств на основе принципов адекватности и активности. Эвокационные средства классифицированы по уровням организации рассказа-анекдота: сюжетный, композиционно-речевой и уровень языковых средств. Логика выделения этих уровней детерминирована уровнями РЖ, выделенными М.М. Бахтиным: тематическое содержание, композиция и языковой стиль.

Воспроизведенные жанровые признаки анекдота определяют специфику художественно-речевой структуры рассказов-анекдотов В.М.Шукшина. На сюжетном уровне это проявляется в однолинейности



сюжета, в основе которого лежит парадоксальная ситуация, в смещении кульминационного момента в конец рассказа. На композиционно-речевом уровне рассказы-анекдоты характеризуются (в большинстве случаев) отсутствием описания и рассуждения как типов авторского повествования, преобладанием диалога (особенно увеличивается его роль в конце рассказа). Уровень языковых изобразительных средств отличается частотными лексическими и синтаксическими эвокационными средствами, воспроизводящими все жанровые признаки анекдота. При этом доминирующее положение в определении особенности художественно-речевой структуры рассказов-анекдотов В.М. Шукшина занимают сюжетный и композиционно-речевой уровни.

При отмеченных общих особенностях художественно-речевая структура разных рассказов-анекдотов В.М. Шукшина не однородна: соотношение жанровых признаков, воспроизведенных в художественно-речевой структуре разных рассказов, изменчиво. На основе неоднородности выдвижения жанровых признаков выделено несколько групп рассказов-анекдотов, объединенных нами в разные типы рассказов-анекдотов. Для их описания мы использовали принцип поля. На основе родовых признаков поля нами разработано понятие жанрового поля рассказов-анекдотов Шукшина. Анализ рассказов-анекдотов в ключе полевой организации позволил адекватно описать соотношение разных типов рассказов-анекдотов и выявить следующую структуру их жанрового поля. Это ядерный компонент, который составили *собственно рассказы-анекдоты*, отличающиеся наиболее адекватным воспроизведением жанровых признаков анекдота. Периферийные компоненты - *усложненные рассказы-анекдоты* и *нейтрализующиеся рассказы-анекдоты* – детерминированы своеобразным пределом эвокационного потенциала жанровых признаков благодаря действию эвокационного принципа активности при их воспроизведении.

Полевая методика в сопряжении с методикой эвокационного исследования позволила объяснить сложность художественно-речевой

организации рассказов-анекдотов В.М. Шукшина в целом. Сопряжение методик позволило описать взаимодействие однородных и разнородных элементов (разные уровни художественно-речевой структуры) поля вторичного РЖ, постепенные переходы между компонентами данного поля и полями других жанровых разновидностей рассказов Шукшина (собственно рассказы, новеллы, рассказы-сценки).

Сложность творчества писателя определяется, с одной стороны сложным текстовым пространством, в которое оно вписывается. Это текстовое пространство состоит не только из художественных текстов (например, работы об интертекстуальных связях творчества В.М. Шукшина с русской классической литературой (Куляпин, Левашова 1998)), но и фольклорных текстов (песни, сказки или анекдоты), текстов деловых бумаг, публицистических и даже религиозных (Шаляпина 1997) и т.д. Творчество писателя находится в сложных отношениях с другими текстами в мире текстов вообще. С другой стороны, сложность творчества В.М. Шукшина определяется отношениями между самими объектами его творчества, и не только в поле рассказов-анекдотов, а во всем художественном творчестве писателя, сценариста, актера, режиссера. Это создает дальнейшую перспективу рассмотрения межтекстовых связей в творчестве художника.

## ИСТОЧНИКИ ИССЛЕДОВАНИЯ

1. Шукшин В.М. Рассказы / Сост. и комм. В. Горна. – Барнаул: Алт. кн. изд-во, 1989. – 592 с.
2. Шукшин В.М. Собрание сочинений: В 6-ти т. Т. 2: Рассказы 1960-х годов / Комм. Л. Аннинского, Л. Федосеевой-Шукшиной. – М.: Мол. гвардия, 1992. – 560 с.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Адмони В.Г. Поэтика и действительность: Из наблюдений над зарубежной литературой XX века. – Л.: «Советский писатель», 1975. – 310 с.
2. Алаев Э. Мир анекдота. – М.: ТОО «Анонс», 1995. – 256 с.
3. Антонова Л.Г. Опыты жанра // Русский язык в школе. – 2000. - № 3. – С. 21-27.
4. Апухтина В.А. Проза В. Шукшина. – М.: Высшая школа, 1986. – 96 с.
5. Аристотель. Риторика. Поэтика. – М.: Лабиринт, 2000. – 221 с.
6. Арнольд И.В. Стилистика современного английского языка (стилистика декодирования). – Л.: Просвещение, 1981. – 295с.
7. Арутюнова Н.Д. Понятие пресуппозиции в лингвистике // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. № 1. – 1973. – Т. 32.– С. 84 – 89.
8. Арутюнова Н.Д. Речевой акт // Лингвистический энциклопедический словарь. – М.: «Советская энциклопедия», 1990. – С. 412 – 413.
9. Арутюнова Н.Д. Речеповеденческие акты в зеркале чужой речи // Человеческий фактор в языке. Коммуникация, модальность, дейксис. – М.: Наука, 1992. – С. 40 – 52.
10. Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. – М., 1999. – 895 с.

11. Ауэрбах Э. Мимесис: Изображение действительности в западноевропейской литературе. – М.; СПб.: ПЕР СЭ: Унив. кн., 2000. – 511 с.
12. Бабенко Л.Г., Васильев И.Е., Казарин Ю.В. Лингвистический анализ художественного текста. – Екатеринбург: Изд. Урал. ун-та, 2000. – 534 с.
13. Байрамова Л.К. Плач и смех в рассказах В. Шукшина // В.М. Шукшин. Жизнь и творчество. Вып. 2. – Барнаул: Изд-во АГУ, 1992. – С. 116 - 117.
14. Байрамуков Р.М. Художественные функции речевого акта угрозы в рассказах В.М. Шукшина // Текст. Узоры ковра: Сб. ст. научно-методического семинара «TEXTUS». Вып.4. Ч. 2. Общие проблемы исследования текста. – СПб.- Ставрополь: Изд-во СГУ, 1999. – С. 85 – 95.
15. Балакай А.Г. Словарь русского речевого этикета: 2-е изд., испр. и доп. – М.: АСТ-ПРЕСС, 2001. – 672 с.
16. Барт Р. Текстовый анализ // Новое в зарубежной лингвистике. Лингвостилистика. Вып. 9. – М.: Прогресс, 1980. – С. 308 – 311.
17. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – 445с.
18. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная смеховая культура Средневековья и Ренессанса. – М.: Художественная литература, 1990. – 541с.
19. Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского. – Киев, 1994. – 509 с.
20. Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Собрание сочинений. Т. 5. – М.: Русские словари, 1997. – С. 159 – 206.
21. Белая Г.А. Художественный мир современной прозы. – М.: Наука, 1983. – 190 с.
22. Белова Н.А. Функции исторического анекдота в жанровой системе повествовательной прозы 1800-1830-х гг.: Автореф. дисс. ...канд. филол. наук. – Томск, 2000. – 22 с.
23. Богданов В.В. Прикладное языкознание. – СПб.; Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1996. – 528 с.

24. Болотнова Н.С. Художественный текст в коммуникативном аспекте и комплексный анализ единиц лексического уровня. – Томск, 1992. – 310 с.
25. Болотнова Н.С. Лексическая структура художественного текста в ассоциативном аспекте. – Томск: Изд-во Том. пед. ин-та, 1994. – 212 с.
26. Бондарко А.В. Теория морфологических категорий. – Л.: Наука, 1976. – 256 с.
27. Бондарко А.В. Принципы функциональной грамматики и вопросы аспектологии. – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – 208 с.
28. Борев Ю.Б. История государства советского в преданиях и анекдотах. – М.: РИПОЛ, 1995. – 251 с.
29. Буало Н. Поэтическое искусство. – М.: Гослитиздат, 1957. – 231 с.
30. Василевская Л.И. Взаимодействие повествовательных и диалоговых форм в рассказах В.М. Шукшина. Способы идентификации лиц // В.М. Шукшин. Жизнь и творчество. Тезисы докладов Всесоюзной научно-практической конференции 20 –21 июля 1989 года. – Барнаул: Изд-во АГУ, 1989. – С. 55 – 58.
31. Василевская Л.И. О внутренней речи в рассказах В.М. Шукшина // В.М. Шукшин – философ, историк, художник. Труды Краевого музея истории, литературы, искусства и культуры Алтая. Вып. 3. – Барнаул: Изд-во АГУ, 1992. – С. 131 – 140.
32. Васильева А.Н. Художественная речь. – М.: Рус. яз., 1983. – 356 с.
33. Вежбицка А. Речевые жанры // Жанры речи. – Саратов: «Колледж», 1997. – С. 99 – 111.
34. Вертлиб Е. Василий Шукшин и русское духовное возрождение // Вертлиб Е. Русское – от Загоскина до Шукшина (опыт непредвзятого размышления). – СПб.: Библиотека «Звезды», 1992. – С. 183 - 404.
35. Виноградов В.В. О языке художественной литературы. – М.: Гослитиздат, 1959. – 654 с.
36. Виноградов В.В. Стилистика, теория поэтической речи, поэтика. – М.: Изд. АН СССР, 1963. – 256 с.

37. Виноградов В.В. О теории художественной речи. – М.: Высшая школа, 1971. – 240 с.
38. Винокур Г.О. О языке художественной литературы. – М.: Высшая школа, 1991. – 448 с.
39. Винокур Т.Г. Закономерности стилистического использования языковых единиц. – М.: Наука, 1980. – 226 с.
40. Винокур Т.Г. Полилог // Лингвистический энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1990. - С. 381.
41. Волошинов В.Н. Марксизм и философия языка. Основные проблемы социологического метода в науке о языке // Волошинов В.Н. Философия и социология гуманитарных наук. – СПб.: Аста-пресс ltd, 1995. – С. 216-380.
42. Гак В.Г. К типологии лингвистических номинаций // Языковая номинация. – М.: Наука, 1977. – С. 230 – 240.
43. Гак В.Г. Языковые преобразования. – М.: Языки русской культуры, 1998. – 763 с.
44. Гальперин И.Р. Информативность единиц языка. – М.: Высшая школа, 1974. – 175 с.
45. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М.: Наука, 1981. – 140 с.
46. Гастева Н.Н. Диалогическое единство в разговорной речи: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – Саратов, 1990. – 20 с.
47. Гаузенблас К. О характеристике и классификации речевых произведений // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 8. – М.: Прогресс, 1978. – С. 57 – 79.
48. Голев Н.Д. Речевой «конфликт» как внутренняя форма художественного текста // В.М. Шукшина. Жизнь и творчество. – Барнаул: Изд-во АГУ, 1994. – С. 81 – 84.
49. Голев Н.Д. Русский анекдот как игровой текст: внутренняя форма и содержание // Человек – коммуникация – текст. Вып. 4. – Барнаул: Изд-во АГУ, 2000. – С. 50 – 64.

50. Гольдин В.Е., Сиротинина О.Б. Внутринациональные речевые культуры и их взаимодействие // Вопросы стилистики. Вып. 25. – Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1993.
51. Горелов И.Н., Седов К.Ф. Основы психолингвистики. – М.: Лабиринт, 2001. – 304 с.
52. Горн В.Ф. Характеры Василия Шукшина. – Барнаул: Алт. кн. изд., 1981. – 248 с.
53. Григорьев В.П. Поэтика слова. – М.: Наука, 1979. – 343 с.
54. Гридина Т.А. Языковая игра: стереотипы и творчество. – Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. пед. ун-та, 1996. – 216 с.
55. Гроссман Л.П. Искусство анекдота у Пушкина // Гроссман Л.П. Этюды о Пушкине. – М.: Пг.: Изд. Л.Д. Френкель, 1923. – С. 37 – 76.
56. Дейк Т.А. ван. Язык. Познание. Коммуникация. – М.: Прогресс, 1989. – 312с.
57. Дементьев В.В. Изучение речевых жанров. Обзор работ в современной русистике // Вопросы языкознания. – 1997. - № 1. – С. 109 – 121.
58. Дементьев В.В. Непрямая коммуникация и ее жанры. – Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2000. – 248 с.
59. Десятов В.В. Волки // Творчество В.М. Шукшина в современном мире. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 1999. – С. 255 – 256.
60. Дземидок Б. О комическом. – М.: Прогресс, 1974. – 223 с.
61. Долинин К.А. Стилистика французского языка. – Л.: Просвещение, 1978
62. Домашнев А.И., Шишкина И.Г., Гончарова Е.А. Интерпретация художественного текста. – М.: Просвещение, 1989. – 205 с.
63. Доронина С.В. Содержание и внутренняя форма русских игровых текстов: когнитивно-деятельностный аспект (на материале анекдотов и речевых шуток): Дисс. ... канд. филол. наук. – Барнаул, 2000. – 156 с.
64. Дуров А.А. Трансформация традиционного образа дурака в прозе В.М. Шукшина: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – Ставрополь, 1996. – 20с.

65. Еленевская Е.Н. Экспрессивность текста-афоризма со структурой определения // Текст как объект комплексного анализа в вузе. – Л.: ЛГПИ, 1984. – С. 48 – 56.
66. Женетт Ж. Работы по поэтике. Фигуры. – Т. 2. – М., 1998. – 471 с.
67. Жолковский А.К. Блуждающие сны и другие работы. – М.: Наука, 1994. – 428 с.
68. Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приемы – Текст. – М., 1996. – 344 с.
69. Заика В.И. Поэтика рассказа: (Языковые средства актуализации смысла). – Новгород: Изд. НГПИ, 1993. – 131 с.
70. Звегинцев В.А. Предложение и его отношение к языку и речи. – М.: Изд-во МГУ, 1976. – 308 с.
71. Земская Е.А. Городская устная речь и задачи ее изучения // Разновидности городской устной речи. – М.: Наука, 1988. – С. 5 – 44.
72. Зенкин С. Над кем смеемся? // Знание – сила. – 1993. - № 2. – С. 47 – 51.
73. Золотова Г.А., Онипенко Н.К., Сидорова М.Ю. Коммуникативная грамматика русского языка. – М.: Изд-во МГУ, 1998. – 528 с.
74. Зунделович Я. Анекдот // Литературная энциклопедия. – М.: Изд. Коммунистической академии, 1929. – С. 122.
75. Иванов В.М. Явление эквивокации в дискурсе анекдота в современном немецком языке: Дисс. ...канд. филол. наук. – Иркутск, 1999. – 135 с.
76. Иванчикова Е.А. Синтаксис художественной прозы Достоевского. – М.: Наука, 1979. – 288 с.
77. Каракчиева В.Л. Лексические средства обозначения эмоций в художественном тексте: на материале рассказов В.М. Шукшина: Дисс. ... канд. филол. наук. – Новосибирск, 2000. – 172 с.
78. Карасик В.И. Анекдот как предмет лингвистического изучения // Жанры речи. – Саратов: «Колледж», 1997. – С. 144 – 153.
79. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. – М.: Наука, 1987. – 264с.



80. Качесова И.Ю. Синтаксическая композиция текстов рассказов и киносценариев В.М. Шукшина: трансформационный аспект: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 1998 (а). – 20 с.
81. Качесова И.Ю. Некоторые особенности образования синтаксической композиции вторичного текста В.М. Шукшина // Творчество В.М. Шукшина как целостность. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 1998 (б). – С. 91 – 98.
82. Квятковский А.П. Поэтический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1966. – 376 с.
83. Китайгородская М.А. Чужая речь в коммуникативном аспекте: на материале устных текстов // Русский язык в его функционировании. Коммуникативно-прагматический аспект. – М.: Наука, 1993. – С. 65 – 89.
84. Кобозева И.М. Лингвистическая семантика. – М.: Эдиториал УРСС, 2000. – 352 с.
85. Кожевникова Н.А. О соотношении речи автора и персонажа // Языковые процессы современной русской художественной литературы. Проза. – М.: Наука, 1977. – С. 7 – 98.
86. Кожевникова Н.А., Николина Н.А. О языке В.М. Шукшина // Язык и стиль прозы В.М. Шукшина. – Барнаул: АГУ, 1991. – С. 4 – 13.
87. Кожина М.Н. Речевой жанр и речевой акт // Жанры речи. – Саратов: «колледж», 1999. – С. 52 – 61.
88. Козлова С.М. Поэтика рассказов В.М. Шукшина. – Барнаул: Изд-во АГУ, 1992. – 184 с.
89. Козлова С.М. Что же жизнь – комедия или трагедия? (нравственно-эстетические основания шукшинской концепции «жизнь – театр») // Россия и театр Шукшина. Сборник материалов научно-практической конференции «Нравственность есть правда. Россия и театр Шукшина». Ч. 1. – Барнаул: ГМИЛИКА, 1997. – С. 48 – 73.
90. Колшанский В.Г. Паралингвистика. – М.: Наука, 1974. – 81 с.

91. Комлев Н.Г. Семантика слова в речевой реализации /к основаниям денотативной грамматики/: Автореф. дис. ...д. филол. наук. – М., 1988. – 43с.
92. Кронгауз М.Л. Советский антисоветский юмор. О Довлатове // Московский лингвистический журнал. – 1996. - № 2. – С. 227 – 239.
93. Кузнецов А.М. Поле // Лингвистический энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1990. - С. 380 – 381.
94. Кузмичев И.К. Литературные перекрестки: Типология жанров, их историческая судьба. – Горький, 1983. – 208 с.
95. Кузьмина Н.А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. – Екатеринбург – Омск, 1999. – 268 с.
96. Кукуева Г.В. Шукшинский рассказ как художественный текст с двоичным кодом // Человек – коммуникация – текст. Вып. 4. – Барнаул: АГУ, 2000. – С. 240 – 246.
97. Кукуева Г.В. Речевая партия повествователя как элемент диалога «автор – читатель» в собственно рассказах В.М. Шукшина: Автореф. Дисс. ... канд. филол. наук. – Барнаул, 2001. – 17 с.
98. Куляпин А.И., Левашова О.Г. В.М.Шукшин и русская классика. – Барнаул: АГУ, 1998. – 102 с.
99. Купина Н.А. Сущность и возникновение метафоры /На материале современной русской и украинской поэзии/: Дисс. ...канд. филол. наук. – Орел, 1968. – 325 с.
100. Курганов Е.Я. «У нас была и есть устная литература...» // Русский литературный анекдот конца ХУШ – начала Х1Х века. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 3 – 6.
101. Курганов Е.Я. Анекдот как жанр. – СПб.: «Академический проект», 1997. – 122 с.
102. Кухаренко В.А. Интерпретация текста. – М.: Просвещение, 1988. – 192с.

103. Лазарева Э.А. Системно-стилистические характеристики газеты. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1993. – 168 с.
104. Лаптева О.А. Русский разговорный синтаксис. – М.: Наука, 1976. – 399с.
105. Левашова О.Г. Игровое начало в рассказах В.М. Шукшина // Творчество В.М. Шукшина. Поэтика. Стиль. Язык. – Барнаул: АГУ, 1994. – С. 36 – 45.
106. Лисоченко Л.В. Высказывания с имплицитной семантикой (логический, языковой и прагматический аспекты). – Ростов н/Д.: Изд-во Рост. Ун-та, 1992. – 160 с.
107. Лихачев Д.С. Смех как мировоззрение // Лихачев Д.С. Историческая поэтика русской литературы. – СПб.: «Алетейя», 1999. – С. 342 – 403.
108. Лопутько О.П. Опыт описания идеостиля В.М. Шукшина // В.М. Шукшин. Жизнь и творчество. Труды Краевого музея истории, литературы, искусства и культуры Алтая. Вып. 2. – Барнаул: АГУ, 1992. – С. 130 – 133.
109. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.
110. Лукач Д. Своеобразие эстетического: В 4-х т. – М. Прогресс, 1986. - Т. 3. – 303 с.
111. Лукьянова Н.А. Введение в русистику: Учебное пособие для студентов-филологов. – Новосибирск, 2000. – 171 с.
112. Малышева А.А. Субъективная модальность «странности» и средства ее выражения в современном английском языке: Дисс. ... канд. филол. наук. – Л., 1990. – 181 с.
113. Маркин П. Шутовство как тип поведения героев в рассказах В.М. Шукшина // Алтай. – 1994. - № 3. – С. 174 – 180.
114. Марова Н.Д. Некоторые вопросы лингвистической интерпретации художественного текста (проблема перспективы повествования): Дисс. ... канд. филол. наук. – М., 1968. – 352 с.

115. Матвеева Т.В. К лингвистическому изучению композиции текста (на материале рассказов В. Шукшина) // В.М. Шукшин. Жизнь и творчество. Труды Краевого музея истории, литературы, искусства и культуры Алтая. Вып. 2. – Барнаул: АГУ, 1992. – С. 144 – 146.
116. Матвеева Т.В. Фактор иерархии в категориальной структуре разговорного текста // Русский язык сегодня. Вып. 1. – М.: «Азбуковник», 2000. – С. 322 – 328.
117. Матузова Н.М. Самая краткая форма повествовательной прозы // Матузова Н.М. У истоков немецкой литературы социалистического реализма. – Киев: «Наукова думка», 1967. – С. 240 – 348.
118. Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы. – М.: Наука, 1990. – 275 с.
119. Минералов Ю.И. Теория художественной словесности (поэтика и индивидуальность). – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1999. – 360 с.
120. Миронова В.Г. О месте текста в языковой стратификации // Русский язык: Исторические судьбы и современность. – М.: МГУ, 2001. – С. 284.
121. Михайлова О.А. Ограничения в лексической семантике: Семасиологический и лингвокультурологический аспекты. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1998. – 240 с.
122. Мукаржовский Я. Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве // Структурализм: «за» и «против». – М.: Прогресс, 1975. – С. 164 – 192.
123. Мурзин Л.Н. Полевая структура языка // Фатическое поле языка. – Пермь: Изд-во Перм. ун-та, 1998. – С. 9 – 14.
124. Мурзин Л.Н., Штерн А.С. Текст и его восприятие. – Свердловск, 1991. – 171 с.
125. Нагорный И.А. Функциональная перспектива предложений с модально-персуазивными частицами: Учебное пособие к спецкурсу. – Барнаул: Изд-во БГПУ, 2001.

126. Николаева Т.М. Контекстуально-конситуативная обусловленность высказывания и его семантическая цельность // Русский язык. Текст как целое и компоненты текста. – М.: Наука, 1982. – С. 46 – 63.
127. Николина Н.А. Архитекстуальность как форма межтекстового взаимодействия // Структура и семантика художественного текста. – М.: «СпортАкадемПресс», 1999. – С. 259 – 269.
128. Новиченко О.В. Средства воспроизведения смешанной, языко-ситуативной коммуникации в русском драматическом тексте (На материале произведений А. Вампилова, Л. Зорина, М. Рощина): Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – Барнаул, 1999. – 18 с.
129. Огнев А.В. О поэтике современного русского рассказа. – Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 1973. – 218 с.
130. Ожегов С.И. Словарь русского языка. – М.: Русский язык, 1988. – 750 с.
131. Остин Дж. Слово как действие // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 17. – М.: Прогресс, 1986. – С. 22 – 131.
132. Падучева Е.В. Семантические исследования (Семантика времени и вида в русском языке; Семантика нарратива). – М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. – 464 с.
133. Панченко Н.В. Композиционно-речевая структура текста короткого рассказа И.А. Бунина: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 1998. – 20 с.
134. Папава Е.И. Композиционно-речевая организация рассказов В. Шукшина: Дисс. ... канд. филол. наук. – М., 1983. – 198 с.
135. Пермяков Г.Л. От поговорки до сказки. – М.: Наука, 1970. – 240 с.
136. Пешкова С.Н. Смешанная, языко-ситуативная коммуникация в рассказах-сценках В.М. Шукшина: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – Барнаул, 1999. – 19 с.
137. Пищальникова В.А. Предисловие // Проза В.М. Шукшина как лингвокультурный феномен 60-70-х годов. – Барнаул: Изд-во АГУ, 1997. – С. 3 – 7.

138. Платон. Филеб. Государство. Тимей. Критий. – М.: Мысль, 1999. – 656 с.
139. Плеханова И.И. Особенности сюжетосложения в творчестве В. Шукшина, Ю. Трифонова, В. Распутина (к проблеме художественной условности) // Русская литература. – 1980. - № 4. – С. 71-88.
140. Полевые структуры в системе языка. – Воронеж, 1989.
141. Померанцева Э.В. Русская устная проза.– М.: Просвещение, 1985. – 272с.
142. Проза В.М. Шукшина как лингвокультурный феномен 60-70-х годов. – Барнаул: Изд-во АГУ, 1997. – 192 с.
143. Пропп В.Я. Фольклор и действительность. – М. Наука:, 1976. – 325 с.
144. Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре (по поводу сказки о Несмеяне). – М.: Лабиринт, 1999. – 288 с.
145. Ревзина О.Г. Системно-функциональный подход в лингвистической поэтике и проблемы описания поэтического идиолекта: Автореф. дис. ... доктора филол. наук. – М., 1998. – 86 с.
146. Ревзина О.Г. Методы анализа художественного текста // Структура и семантика художественного текста. - М.: «СпортАкадемПресс», 1999. – С. 301 – 316.
147. Риффатер М. Критерии стилистического анализа // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 1X. – М.: Прогресс, 1980. – С. 69 – 97.
148. Розов А.В., Сильченкова Л.С. О некоторых аспектах комического в поэтике В.М. Шукшина // В.М. Шукшина Жизнь и творчество. – Барнаул: Изд-во АГУ, 1994. – С. 50 – 52.
149. Русская разговорная речь. – М.: Наука, 1973.
150. Русская разговорная речь. Тексты. – М.: Наука, 1978. – 308 с.
151. Русская разговорная речь. Фонетика. Морфология. Лексика. Жест. – М.: Наука, 1983. – 239 с.
152. Рыбальченко Т.Л. Литературные жанры // Творчество В.М. Шукшина в современном мире. – Барнаул: Изд-во АГУ, 1999. – С. 219 – 227.

153. Салагаева Л.Л. Диалог в прозе В.М. Шукшина // Творчество В.М. Шукшина. Метод. Поэтика. Стилль. – Барнаул: Изд-во АГУ, 1997. – С. 201 – 209.
154. Сахарный Л.В. Введение в психолингвистику. – Л., 1989.
155. Седов К.Ф. Основы психолингвистики в анекдотах. – М.: Лабиринт, 1998. – 64 с.
156. Серль Дж. Что такое речевой акт // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 17. – М.: Прогресс, 1986 (а). – С. 151 – 170.
157. Серль Дж. Косвенные речевые акты // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 17. – М.: Прогресс, 1986 (б). – С. 195 – 223.
158. Сиротинина О.Б. Современная разговорная речь и ее особенности. – М.: Просвещение, 1974. – 144 с.
159. Скобелев В.П. Поэтика рассказа. – Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1982. – 155 с.
160. Скребнев Ю.М. Введение в коллоквиалистику. – Саратов, 1985.
161. Соловьева И., Шитова В. Свои люди – сочтемся // Новый мир. – 1974. - № 3. – С. 245-250.
162. Сорокин Ю.А. Что такое прецедентный текст? // Семантика целого текста. – М., 1987.
163. Старолетов М.Г. Речевая структура образа автора в новеллах В.М. Шукшина: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – Барнаул, 1997. – 16 с.
164. Столович Л.Н. Анекдот как зеркало нашей эволюции // Известия. – 1993. – 20 марта.
165. Супрун А.Е. Текстовые реминисценции как языковое явление // Вопросы языкознания. – 1995 - № 6. – С.
166. Творчество В.М. Шукшина в современном мире. – Барнаул: Изд-во АГУ, 1999. – 320 с.
167. Тертычный А.А. Жанры периодической печати. – М.: Аспект Пресс, 2000. – 312 с.

168. Толстой А.Н. Что такое маленький рассказ? // Толстой А.Н. О литературе. – М.: Советский писатель, 1950. – С. 353 – 355.
169. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. – М.: Аспект-пресс, 1996. – 334 с.
170. Торсуева И.Г. Интонация и смысл высказывания. – М.: Наука, 1979. – 112 с.
171. Тураева З.Я. Лингвистика текста. – М.: Просвещение, 1986. – 126 с.
172. Успенский Б.А. Поэтика композиции. – СПб.: Азбука, 2000. – 352 с.
173. Уфимцева А.А. Опыт изучения лексики как системы. – М.: Изд-во АН СССР, 1962. – 288 с.
174. Фатеева Н.А. Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе // Известия РАН. Серия литературы и языка. № 5. - 1997. - Т. 56. - С. 12 – 21.
175. Федосюк М.Ю. Неявные способы передачи информации в тексте. – М.: Изд-во МГПИ, 1988. – 84 с.
176. Федосюк М.Ю. Нерешенные вопросы теории речевых жанров // Вопросы языкознания. – 1997. - № 5. – С. 102 – 120.
177. Федосюк М.Ю., Бакланова И.И. Речевой жанр анекдота с позиции интерпретационной лингвистики // Проблемы интерпретационной лингвистики. – Новосибирск: Изд-во НГТУ, 2000. – С. 143 – 154.
178. Фомин В.И. Пересечение параллельных. – М.: Искусство, 1976. – 357с.
179. Формановская Н.И. Русский речевой этикет: лингвистический и методический аспекты. – М.: Русский язык, 1982. – 126 с.
180. Хазагеров Т.Г., Ширина Л.С. Общая риторика. – Ростов н/Д: Феникс, 1999. – 320 с.
181. Халина Н.В. Категория градуальности в слове и тексте. – Барнаул: Изд-во АГУ, 1993. – 164 с.
182. Халина Н.В. Феноменологический анализ текста В. Шукшина. – Барнаул: Изд-во АГУ, 1997. – 134 с.



183. Хейзинга Й. Homo Ludens. Опыт исследования игрового элемента в культуре // Самосознание европейской культуры XX века. – М.: Изд. политической литературы, 1991. – С. 69 – 92.
184. Хисамова Г.Г. Сложные предложения // Творчество В.М. Шукшина в современном мире. – Барнаул: Изд-во АГУ, 1999. – С. 138 – 139.
185. Хомяков В.И. Традиции народной смеховой культуры в рассказах Шукшина // В.М. Шукшин. Жизнь и творчество. Труды Краевого музея истории, литературы, искусства и культуры Алтая. Вып. 2. – Барнаул: Изд-во АГУ, 1992. – С. 106 – 108.
186. Хруль В.М. Анекдот как форма массовой коммуникации: Дисс. ... канд. филол. наук. – М., 1993. – 204 с.
187. Черемисина О.Н. Некоторые аспекты изучения жанрообразующей лексики в коротком рассказе // Язык и культура. – Барнаул: Изд-во БГПУ, 1997 (а). – С. 169 – 170.
188. Черемисина О.Н. Формирование композиционно-речевой структуры короткого рассказа // Культура и текст. Вып. 2. Лингвистика. Ч. 2. – Барнаул: Изд-во БГПУ, 1997 (б). – С. 100 – 103.
189. Чернова Л.А. Семантические модификации как речевое средство юмора ( на материале рассказов В. Шукшина) // В.М. Шукшин. Жизнь и творчество. – Барнаул: Изд-во АГУ, 1994. – С. 108 – 109.
190. Чернухина И.Я. Принципы организации художественного прозаического текста: Автореф. дисс. ... докт. филол. наук. – М., 1983. – 30 с.
191. Чиркова О.А. Поэтика современного народного анекдота. - Дисс. ... канд. филол. наук. – Волгоград, 1997. – 265 с.
192. Чувакин А.А. Ситуативная речь. - Барнаул: Изд-во АГУ, 1987. – 106 с.
193. Чувакин А.А. Смешанная коммуникация в художественном тексте: Основы эвокационного исследования. – Барнаул: Изд-во АГУ, 1995. – 126с.

194. Чувакин А.А. Основы эвокационной теории художественной речи: Автореф. дисс. ... докт. филол. наук. – Барнаул, 1996. – 42 с.
195. Чувакин А.А. Гнездо родственных текстов: интерпретационный уровень // Текст: варианты интерпретации. – Бийск: НИЦ БиГПИ, 1999. – С. 6 – 7.
196. Шаляпина Л.В. Структура религиозного сознания в романе В. Шукшина «Я пришел дать вам волю» // Проблемы межтекстовых связей. – Барнаул: Изд-во АГУ, 1997. – С. 127 – 132.
197. Шашкова С.И. Речевые средства выражения парадоксальности в произведениях И. Бунина: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – Орел, 1998. – 17 с.
198. Шведова Н.Ю. Очерки по синтаксису русской разговорной речи. – М.: Изд-во АН СССР, 1960. – 377 с.
199. Шелгунова Л.М. Речевая структура рассказов В.М. Шукшина // В.М. Шукшин. Жизнь и творчество.– Барнаул: Изд-во АГУ, 1989. – С. 86 - 88.
200. Шелгунова Л.М. Воспроизведенная речь персонажей в диалогической структуре рассказов В.М. Шукшина // В.М. Шукшин. Жизнь и творчество.– Барнаул: Изд-во АГУ, 1994. – С. 115 – 116.
201. Ширина Е.В. Мимезис как особый вид повтора частей речи: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Ростов н/Д., 1990. – 19 с.
202. Шкловский В.Б. О теории прозы. – М.: Сов. писатель, 1983. – 383 с.
203. Шмелева Е.Я., Шмелев А.Д. «Неисконная русская речь» в восприятии русских // Логический анализ языка. Образ человека в культуре и языке. – М.: «Индрик», 1999 (а). – С. 162 – 169.
204. Шмелева Е.Я., Шмелев А.Д. Рассказывание анекдота как жанр современной русской речи: проблемы вариативности // Жанры речи. – Саратов: «Колледж», 1999 (б). – С. 133 – 145.
205. Шмелева Е.Я., Шмелев А.Д. Современный русский анекдот: языковые характеристики // Русский язык сегодня. Вып. 1. – М.: «Азбуковник», 2000. – С. 587 – 595.

206. Шмелева Т.В. Повседневная речь как лингвистический объект // Русистика сегодня. Функционирование языка: лексика и грамматика. – М.: Наука, 1992. – С. 5 – 15.
207. Шмелева Т.В. Модель речевого жанра // Жанры речи. – Саратов: «Колледж», 1997. – С. 88 – 98.
208. Шубин Э.А. Современный русский рассказ (Вопросы поэтики жанра). – Л.: Наука, 1974. – 184 с.
209. Шукшин В.М. Вопросы к самому себе. – М.: Молодая гвардия, 1981. – 256 с.
210. Щур Г.С. Теории поля в лингвистике. – М.: Наука, 1974. – 256 с.
211. Эко У. Имя розы: Заметки на полях «Имени розы». – М., 1989. – 458 с.
212. Якобсон Р.О. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». – М.: Прогресс, 1975. – С. 193-230.