

*мительным углом / И ветром, режущим глаза, / Переломившейся вет-
лой / На землю падала гроза. И далее мы видим, что на семиотическом
потенциале линии выстраивается в конце текста концепция образа ли-
рического героя: И снова тишь. / И снова мир. / Как равнодушие, как
овал. / Я с детства не любил овал! / Я с детства угол рисовал!*

Комплексному описанию и анализу печатного поликодового текста, приемам и методам его создания студентов факультетов журналистики необходимо учить системно и целенаправленно на основе тесного сотрудничества специалистов-речевиков, дизайнеров, фотографов, художников.

Литература

1. Арутюнова, Н. Д. Типы языковых значений: Оценка. Событие. Факт / Н. Д. Арутюнова. – М.: Наука, 1988. – 341 с.
2. Бахтин, М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа // Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – С. 281–307.
3. Быкова, Е. В. Речевая организация модульного текста / Е. В. Быкова. – СПб.: РГГМУ, 2011. – 220 с.
4. Вежицка, А. Метатекст в тексте / А. Вежицка // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 8. Лингвистика текста. – М.: Прогресс, 1978. – С. 402–424.
5. Гальперин, И. Р. Текст как объект лингвистического исследования / И. Р. Гальперин. – М.: Наука, 1981. – 140 с.
6. Гаспаров, Б. М. Устная речь как семиотический объект / Б. М. Гаспаров // Семантика номинации и семиотика устной речи: Лингвистическая семантика и семиотика I. Уч. зап. Тарт. гос. ун-та, вып. 442. – Тарту, 1978. – С. 63–112.
7. Лотман, Ю. М. Три функции текста / Ю. М. Лотман // Семиосфера. – СПб.: Искусство – СПб, 2000. – С. 155–163.
8. Толковый словарь русского языка с включением сведений о происхождении слов / РАН; Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова; отв. ред. Н. Ю. Шведова. – М.: Изд. центр «Азбуковник», 2008. – 1174 с.

Олег Копытов

*Хабаровский институт инфокоммуникаций
(Россия)*

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ЖАНРЫ КАК ОБЪЕКТ ЛИНГВИСТИКИ: СЕМАНТИКО-СЕМИОТИЧЕСКИЙ ПОДХОД

Жанры художественной литературы, безусловно, в современной лингвистике неоднократно становились объектом внимания, но, надо заметить, не напрямую, а как бы «по касательной»: изучался синтаксический строй или стилистические особенности произведений определен-

ного рода или жанра или словообразовательные элементы, присущие именно тому или иному жанру (больше всех в последнее время здесь «везет», как видится, жанру фэнтези – см., например, [2; 9]). Особенности литературных жанров исследованы с применением методов теории текста (например [3]). Но в этом случае главными являются все же категории самого текста (время, пространство, событие и другие), а не жанровые категории. И, наконец, весьма перспективен лингвистический подход к изучению художественной литературы через призму языковой картины мира или, по А. Вежбицкой, – через ключевые слова той или иной культуры [5].

Мы здесь предложим свой подход к разграничению и спецификации жанров художественной литературы. Назовем этот подход семантико-семиотическим.

Сохраним за жанрами художественной литературы традиционные имена: лирическое стихотворение, ироническое стихотворение, ода, поэма, басня; очерк, эссе, рассказ, повесть, роман; пьеса, киносценарий и т. д. Но рассмотрим их именно как лингвистический объект и собственными инструментами (не вторгаясь при этом в суверенные территории литературоведения). Пример такого подхода существует в рамках семиотики. Как пропозицию рассмотрели нарративный (повествовательный) художественный текст Греймас и Курте [6]. Мы прикладываем к их концепции свою лингвистическую концепцию модуса на пространстве текста [7]. Такая «компаративистика в кубе» (литературоведение, семиотика, семантический синтаксис лингвистики), как представляется, дает весьма нетривиальный результат и втягивает в воронку старых смыслов свежее, что позитивно преобразует и первые и вторые.

В концепции Греймаса и Курте в нарративном романе:

1) две повествовательные перспективы – «субъекта и антисубъекта», «разворачиваются в двух противоположных направлениях, характеризующихся тем, что оба субъекта стремятся к одному и тому же объекту – носителю ценности» [6, с. 541];

2) существует некий культурный договор Адресанта (творца) и Адресата (получателя) о проведении второго первым «через ряд испытаний» и вследствие этого «награждение» последнего;

3) «нарративный уровень соответствует тому, что можно назвать высказыванием-результатом» [Там же, с. 502].

Мы интерпретируем эти основные характеристики нарративных текстов по Греймасу и Курте через концепцию модуса на пространстве текста. Вначале очень коротко о модусе в нашем понимании. Модус,

трактуемый в духе Шарля Балли, – это субъективная часть смысла предложения, в ней представлен субъект сознания и речи с его отношением к сообщаемому и сообщению [1]. Модус выражается в основном формами глаголов, изъяснительными конструкциями, вводными словами и выражениями, но в определенных контекстах его выразительные возможности поистине неисчерпаемы (от интонации и частиц до лексических альтернатив, лакун и т. д.). В нашей концепции, оставаясь «самим собой» – фономеном высказывания, модус может «выходить» из него в текст, тонко «работая» на авторские интенции, замысел. То есть модус участвует в создании цельного, связного текста определенной сферы речи и определенного жанра. При этом сфера речи и жанр задают характер модуса.

При наложении нашей концепции на концепцию Греймаса и Курте оказывается, что

1) поскольку Актант литературного художественного произведения, т. е. литературный герой, совершающий некое действие, связан определенными отношениями с другими актантами через некоторый сюжет и это можно интерпретировать как высшую филологическую абстракцию падежного отношения в концепции Ч. Филлмора [11; 12], можно допустить, что повествовательные перспективы художественного текста есть диктумное (пропозициональное) отношение в тексте;

2) поскольку договор Адресанта и Адресата подобен акту речевого высказывания, где говорящий обязан не только высказать свою интеллектуальную модель сообщаемого события, но и выразить свое отношение к нему – безоговорочно-имплицитно или формализовано-эксплицитно, – можно допустить, что отношения между автором/повествователем и адресатом/получателем повествовательного текста есть модусное отношение в тексте указанного типа;

3) это модусное отношение в нарративном тексте обязательно будет высказано, поскольку между актантами в актантных перспективах (диктумная линия) существует напряжение («стремление к объекту-ценности, одному на всех») и «договор» Адресанта и Адресата обязывает первого снимать это напряжение. Высказанное модусное отношение есть авторское начало, в других терминах – авторский узор, образ автора.

Рассмотренные таким образом, например, жанры рассказа, повести и романа, литературоведчески различающиеся слишком смутно, а практически – количественно (рассказ – маленький по объему, страниц до 50, повесть – средняя по объему, 50–200 страниц, роман – большой по объему, примерно около 300 страниц и более), могут быть различены и качественно.

Со стороны диктума. Рассказ – двухместная пропозиция (актант стремится к одному объекту-ценности), как правило, двуактантная (актант – главный герой и актант-противопоставление: а, «но» а1..., или актант-сопоставление: а, «а» а1..., или актант-соединение: а, «и» а1...), Актант в рассказе остается в кругу замкнутых своих сем-характеристик (в терминах литературоведения и критики: характер героя не развивается).

Повесть – несколькоместная пропозиция (актант стремится к нескольким объектам-ценностям), несколькоактантная (а, «и/но/а» а1, а2...), Актант в повести так же остается в кругу замкнутых своих сем-характеристик, но открытых к изменению (характер героя сущностно не меняется, но готов измениться или повесть заканчивается тем, что главный герой стоит на пороге своего коренного внутреннего перелома).

Роман – многоместная пропозиция (Актант стремится ко многим, часто противоположным объектам-ценностям, актантов больше двух, многоактантная с несколькими вариантами синтаксической связи (а/а1/а2/а3/а4..., соотносится с и/и1.../но/но1.../а/а1... Или а1/а2/а3/... Или разных видов связи для а и а1/п). Актант (актанты) в романе находится в кругу разомкнутых своих сем-характеристик: характер главного героя/героев (а значит, и представление о нем адресата, может быть, и о мире тоже) обязательно в романе развивается, меняется, чаще – кардинально («Война и мир», «Преступление и наказание» и т. д.).

Со стороны модуса. Модус в художественном тексте, «выходя» из конкретных высказываний и распространяясь на определенные длины – от абзаца до всего пространства текста, – участвует в организации феномена высшего порядка – Образа художественного произведения.

В разных жанрах – разные длины текста, разное количество пропозиций и актантов. Разное количество модусных планов, окружающих планы диктумные. В прозе – все больше от миниатюры и рассказа к роману. Образ – от рассказа до романа – все полнее и многомернее. Отсюда толкование самого романа, – только его модусного плана! – в особенности высокохудожественного романа – *обязано быть* намного объемнее самого романа. В идеале в пропорции минимум: слово – абзац. Например, с модусной точки зрения расшифровка многих лексем *вдруг* в романах Достоевского потребует немаленького (а может, и не одного) абзаца толкования: зачем здесь экплицирована актуализация, куда она смещает хронотоп, какому воздействию подвергается из-за этой актуализации адресат, почему вдруг-грядущие изменения для произнесшего «вдруг» «аналога говорящего в романе» необратимы и необратимы ли (и кто это? Повествователь, автор-во-плоти, персонаж? Комбинация оных?)?

Каждый актант окружен своим слоем модуса. То есть в рассказе таких слоев чаще два, реже больше. В повести – несколько. В романе – много. В лирическом стихотворении – Актант минимален, он один и всё ему центростремительно, в том числе модус как средоточие субъективных смыслов. (Причем необязательно это автор как субъект константных характеристик, это может быть автор-во-плоти, но в каком-то уникальном, специфическом состоянии – особой грусти, воодушевления, гражданского чувства и т. д. *Друг мой, друг мой, я очень и очень болен!* Отсюда лирика требует определенного совпадения психологических состояний адресанта и адресата, так сказать, модусной конгенности говорящего и слушающего.) В киносценарии и пьесе актантов и модусов столько, сколько участников диалогов и полилогов плюс голос автора, данный в ремарках. В самом фильме – то же, только вместо ремарок сценариста исследуем модус коллективного автора постановки, то есть модус, выраженный мизансценой, планом-ракурсом, монтажом, светом, цветом, музыкальным рядом и т. д. В фильмах без слов, например во французском «Бале», персонажи движениями, мимикой, танцами и другими семиотическими аналогами слов выражают Диктум и Модус фильма как текста.

Только в подлинном романе Актант как одна из главных категорий вообще текста тесно смыкается с Модусом как одной из ипостасей еще одной главной категории текста – Модусом и Диктумом, и только в романе обязательно есть как минимум два Актанта – главный герой (феномен вымышленного) и Актант – автор: образ автора, реконструируемый в процессе текстовосприятия (неважно – интуитивного или логического), авторское начало, конструируемое в процессе текстопорождения, но сливающиеся в Актанта-автора как феномена реального (автора-во-плоти). Притом что наряду с Актантами как категориями есть и актанты как деятели-персонажи всего пространства текста или пропозиций-эпизодов (а то и пресуппозиций, то есть того, что изначально дано и не учитывать нельзя: *Мой папа был турецкоподданный...*).

Из всех сфер текста наиболее сильно авторское начало в художественном тексте и в его самом сложном варианте – романе. Иногда оно прорывается на поверхность романа буквально вулканически: *За мной, читатель! Кто сказал тебе, что нет на свете настоящей, верной, вечной любви? Да отрежут глуну его гнусный язык! За мной, мой читатель, и только за мной, и я покажу тебе такую любовь!* (М. Булгаков, «Мастер и Маргарита»). По Греймасу и Куртэ, это клятва Адресанта Адресату, что Договор будет выполнен. По-нашему, это модус авториза-

ции в тексте романа со смыслом слияния «аналога говорящего в романе» и автора-во-плоти. А также модус актуализации, переключающий «перфектное романное время» на координаты «я-здесь-сейчас». При этом – диктумное утверждение, что до этого настоящей любви в романе (а может, и вообще в представлениях адресата!) еще не было.

Модус в художественном тексте помогает автору достроить свой виртуальный мир, а вслед за этим – достроить виртуальный мир читателя, причем результативным художественное высказывание может считаться только тогда, когда эти два мира совпали в главных идеях (наверное, никогда полностью, поскольку у всех разный жизненный опыт, но могут быть совпадения в большей части, и вообще частично). Одна из главных функций модуса в тексте (в особенности поля модусного субъекта) – это функция переключения: «сознания» повествователя на сознание автора-во-плоти, «сознания» повествователя – на «сознание» персонажа N, «сознания» персонажа N – на «сознание» персонажа N1 и т. д. Чем сложнее жанр, тем таких переключений больше. Если в тексте в 150–200 страниц таких переключений много, они устроены сложно, – то это роман (без эпитета «маленький»; см. мой роман «Защита Ружина – 2» например).

Жанрообразующие роли модуса в художественном тексте, таким образом, простроены вокруг типологии автора (типологию читателя создать нельзя, поскольку она бесконечна по определению).

Типы повествователя *нарративного* художественного текста хорошо известны. Можно объединить их в три главных типа.

1. Рассказчик-демиург, вездесущий и всеведающий. Он ведет рассказ от третьего лица, легко перемещается по временно-пространственному континууму, который сам же и создает, как правило, не дает прямых оценок персонажам (например, повествователь в «Войне и мире» Л. Толстого).

2. Рассказчик – участник происходящего. Он ведет рассказ от первого лица, помещен строго во время и пространство события, может и даже обязан давать оценки персонажам («Станционный смотритель» А. Пушкина).

3. Рассказчик-демиург, «играющий роль главного персонажа». Он ведет рассказ от первого лица и старается не давать прямых оценок, но именно он организует время и пространство в произведении, «держит за ниточки» кукол-персонажей, часто даже не имеющих прототипов, выдумывает микрокосм своего художественного мира. Он похож на журналиста, но в отличие от журналиста, которому приказано лишь фотографировать действительность и не лгать, ему вменяется в обязан-

ность придумывать логику образа жизни, а не фотографировать ее «голую» (например, большинство сочинений С. Довлатова).

Тогда в каждую повествовательную модель помещается сообразованный именно этой модели инструментарий словесных проявлений авторского начала (имплицитный модус важен сугубо логически).

Этот инструментарий всего в трех «ящичках».

1. Смена роли повествователя основного типа, например, когда «невидимый» рассказчик-демиург «на миг» или несколько проявляет свою «я-фигуру», выступает с некими рассуждениями, иногда даже предлагает читателю варианты ходов повествования («Ярмарка тщеславия» Теккеря).

2. Хорошо известный «метатекст в тексте» А. Вежбицкой [4]. Та информация, которая говорит только об этом тексте. Например, «В прошлой главе мы рассказали о...».

3. Парадигма модуса высказывания-предложения, описанная Т. Шмелевой [14], но когда каждый модусный смысл, «играет» не на «поле» членимости, а на «поле» связности текста.

Как при этом соотносятся авторское начало и модус? Первый во многом состоит из второго, но ему не равен. Авторское начало – некая цельная, собственно текстовая категория, языковая рефлексия автора в своем тексте и о своем тексте. У него есть центр – сам реальный автор, творец. Модус – явление дисперсное, поэтому мы даже представить себе его в виде глыбы не можем. Цельного, единого модуса текста быть не может, он лишь может распространяться *по линиям определенных перспектив* [8] на какие-то части текста, иногда на весь текст. И единого центра у него нет, это и реальный автор, и автор-повествователь в художественном тексте, и персонажи. Говоря метафорически, модус – это система дисперсных систем, которые в нескольких видах мини-систем есть и в газообразной, и в жидкой, и в твердой среде, все – от пыли и тумана до бетона и композитных материалов – строят не свою собственную цельность, а цельность высшего порядка – Дом текста

Стоит вспомнить и то, как трактовал жанр классик отечественной филологии – В. Шкловский: «Постоянно установленные обычаи-этикетки порядка осмотра мира (как мне кажется) называются жанрами» [13, с. 755]. Здесь три ключевых синтагмы: диктум «порядок осмотра», «обычай-этикет» (то есть жанр это одновременно аспект исследования мира и акт культуры), а также модус «как мне кажется», оставляющий массу альтернатив в понимании существа жанра и в то же время подчеркивающий правильность именно этого.

Ю. Тынянов дал определение литературы, чрезвычайно важное для изучения не «буквы», а духа литературы: «...литература есть *динамическая речевая конструкция*» [10, с. 261]. По Тынянову, вообще невозможно давать статическое определение жанра, жанр движется, *смещается* постоянно, «старшие» жанры, канонизируясь, покидают центр и уходят на периферию, «младшие» жанры «из мелочей литературы, из ее задворков и низин» всплывают в центр литературы, и так происходит всегда и безостановочно.

Сегодня все меняется сверхбыстро. В том числе такие традиционные вещи, как жанры литературы, в том числе роман. Но есть инструменты, которые позволяют эти сверхбыстрые изменения и измерять и в то же время находить некие универсальные величины, мало поддающиеся изменениям. Модус и Диктум на пространстве текста – один из них.

Литература

1. Балли, Ш. Общая лингвистика и вопросы французского языка / Ш. Балли. – М.: Изд-во иностр. литературы, 1955. – 416 с.
2. Беренкова, В. М. Жанр фэнтези как объект лингвистического исследования / В. М. Беренкова // Вестник Адыгейского гос. ун-та. Сер. 2, Филология и искусствоведение. – 2009. – № 4. – С. 107–110.
3. Болотнова, Н. С. Филологический анализ текста: учеб. пособие / Н. С. Болотнова. – М.: Флинта: Наука, 2009. – 520 с.
4. Вежбицкая, А. Метатекст в тексте / А. Вежбицкая // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. VIII. Лингвистика текста. – М.: Прогресс, 1978. – С. 402–421.
5. Вежбицкая, А. Понимание культур через посредство ключевых слов / А. Вежбицкая. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – 290 с.
6. Греймас, А. Ж. Семиотика. Объяснительный словарь теории языка / А. Ж. Греймас, Ж. Курте // Семиотика: сб. ст. / сост., вст. ст. и общ. ред. Ю. С. Степанова. – М.: Радуга, 1983. – С. 483–550.
7. Копытов, О. Н. Модус на пространстве текста: монография / О. Н. Копытов. – Хабаровск: Изд-во ХГИИК, 2012. – 248 с.
8. Копытов, О. Н. О сложных модусных перспективах / О. Н. Копытов // Вестник Московского университета. Серия 9, Филология. – 2012. – № 5. – С. 174–182.
9. Мулдабекова, Н. Ю. Жанр фэнтези как объект лингвистического исследования / Н. Ю. Мулдабекова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.pandia.ru/text/77/337/68169.php>. – Дата доступа: 10.10.2016.
10. Тынянов, Ю. Н. Литературный факт / Ю. Н. Тынянов // Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – С. 255–270.
11. Филлмор, Ч. Дело о падеже / Ч. Филлмор // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. X. Лингвистическая семантика. – М.: Прогресс, 1981. – С. 369–495.
12. Филлмор, Ч. Дело о падеже открывается вновь / Ч. Филлмор // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. X. Лингвистическая семантика. – М.: Прогресс, 1981. – С. 496–530.

13. Шкловский, В. Б. Собр. соч.: в 3 т. / В. Б. Шкловский. – М.: Худож. литература, 1974. – Т. 3.
14. Шмелева, Т. В. Семантический синтаксис: текст лекций / Т. В. Шмелева. – Изд. 1-е. – Красноярск: Изд-во Красноярского гос. ун-та, 1988. – 54 с.

Татьяна Орлова

*Белорусский государственный университет
(Беларусь)*

СПЕЦИФИКА, СТРУКТУРА И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СРЕДСТВА МОДЕЛИРОВАНИЯ МИНИ-РЕЦЕНЗИИ

Материалы прессы всегда документальны. Это особенно важно для театрального искусства, которое существует в живой энергетической коммуникации актера и зрителя. Спектакль уйдет из репертуара, и никто не будет знать, каким он был, если о нем не оставит живое свидетельство критик и журналист.

Рецензии на спектакли отличаются от рецензий на все другие виды искусства, потому что они содержат не только оценку, но и воспроизводят спектакль

Когда зародилась театральная критика, то существовали только оценки (хорошо или плохо), позже писали о позах, жестах, интонациях, дальше обращали внимание на раскрытие образа, созданного актером. Сейчас важна концепция (толкование) спектакля.

В современных печатных СМИ можно выделить три группы материалов о театре: 1) сиюминутный отклик на театральное событие; 2) философские раздумья по поводу нового произведения; 3) эмоциональный публицистический разговор со зрителями.

По сути дела, эта третья группа – не что иное, как мини-рецензии. Они выросли из театральной критики и представляют сегодня театральную журналистику.

В обыденном понимании слово «критика» имеет негативный оттенок. Никому не нравится, когда указывают на твои ошибки, недостатки, подвергают сомнению твои мысли, слова, поступки. Но это не имеет ничего общего с критикой произведения литературы и искусства. В этом случае критик не только ищет «соринки в чужом глазу», но отмечает и положительные стороны. Критика – реальная, четкая, точная, беспристрастная, основана на знании и пропущенная через собственное миропонимание.