

КОМПОЗИЦИОННАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ТЕКСТА В СООТВЕТСТВИИ С ЖАНРОВЫМ КАНОНОМ

Рассматривается композиционное построение текста в соответствии с генристической стратегией, описываются различные композиционные варианты, актуализированные в рамках данной стратегии. Стратегия композиционного построения текста в зависимости от ориентации на определенный жанр / жанры реализуется в двух ситуациях: 1) ситуации организации текста в соответствии с определенным жанром; 2) ситуации композиционной организации вторичного речевого жанра, состоящего из жанров первичных. Первый случай представлен двумя разновидностями: жанр может быть объявлен изначально; в тексте возникает «конкуренция жанров».

Ключевые слова: композиция, жанр, текст, стратегия построения текста.

Идея зависимости композиции от жанра высказывалась уже в античной риторике, однако эта зависимость далеко не всегда и последовательно реализовывалась в риторических трактатах и суждениях. Дело в том, что классическая риторика, по сути, не знала проблемы жанрового разнообразия, так как в основном была ориентирована на судебное красноречие и публичную (ораторскую) речь в целом. Хотя нужно отметить, что Аристотель специфицировал композиционную организацию и самый этап диспозиции в зависимости от типа речи: судебной, совещательной, эпидиктической. Правда, здесь следует оговориться, что речь прежде всего шла о типе социального взаимодействия, области функционирования речи, а не собственно о жанре как типе речевого произведения. В античных риториках каждая часть ораторской речи имела собственное строение и содержание, а также реализовывала особые функции в зависимости от типа речи: «... вот из чего [слагаются] предисловия к речам эпидиктическим: из похвалы, из хулы, из убеждения, из разубеждения, из обращений к слушателям. Эта “прелюдия” должна быть или связана с содержанием речи, или быть ему чуждой. Относительно предисловий к речам судебным

следует установить, что они имеют такое же значение, как и прологи к драматическим произведениям и предисловия к произведениям эпическим. А предисловия к произведениям дифирамбическим подобны предисловиям к речам эпидиктическим» [Аристотель, 1998. С. 990]. Точно так же специфицировались другие части ораторской речи.

Как видим, в классической риторике тип композиционной организации текста напрямую связывается не с жанром, а с тем, что сейчас бы мы назвали функциональным стилем. Внутри же области социального взаимодействия жанры как таковые еще не дифференцировались, и, стало быть, композиция жанра тоже не была в центре внимания ратора. Такого рода работы сохранились и до сих пор: композиция рекламного текста, композиция научного текста и т. д.

Вопрос о зависимости композиционного построения текста от его жанровой принадлежности как вопрос композиции был поставлен в литературоведческих работах (композиция романа, композиция лирического стихотворения, драматическая композиция и проч.). Но и в недрах литературоведения речь скорее шла о родо-жанровых особенностях построения литературного

произведения, а не о жанровом факторе композиции.

Композиция и жанр оказались накрепко связанными только в традиции изучения речевых жанров, понимаемых как композиционно-тематические и стилистические типы текста (традиция, идущая от М. М. Бахтина), вследствие чего композиция превратилась в фактор разграничения жанров речи (см.: [Бахтин, 1986; Жанры речи, 1997; 1999; 2003; 2005, 2007; 2009; 2011; 2012; Тырыгина, 2010] и др.).

Именно композиция, по М. М. Бахтину, является прежде всего тем, что отражает условия и цели специфической человеческой деятельности в различных областях, связанных с использованием языка, и определяется спецификой сферы общения. Речевой жанр как относительно устойчивый тип высказывания, выработанный каждой отдельной сферой языка, по сути, представляет собой не столько индивидуальное построение, сколько реализацию модели [Бахтин, 1986]. Варьирование модели, как отмечает В. А. Салимовский¹, возможно только в пределах модели. Композицию М. М. Бахтин отождествляет с «определенными типами построения целого, типами его завершения, типами отношений говорящего к другим участникам речевого общения (к слушателям или читателям, партнерам, чужой речи и т. п.)» [Бахтин, 1986. С. 255]. Современные исследователи рассматривают жанр как единицу дискурса, представляющую собой «своего рода глобальную текстовую стратегию, которая управляет текстообразовательным процессом» [Тырыгина, 2010. С. 9] – генристическую стратегию. Генристическая стратегия используется говорящим / слушающим в процессе дискурсивной деятельности наряду с другими стратегиями композиционного построения – референциальной, телеологической, элокутивной, рецептивной, метатекстовой.

Генристическая стратегия композиционного построения актуализируется в двух ситуациях: 1) организация текста в соответствии с определенным жанром; 2) композиционная организация вторичного речевого жанра, состоящего из жанров первичных.

¹ Салимовский В. А. Жанры речи в функционально-стилистическом освещении (русский научный академический текст): Дис. ... д-ра филол. наук. Екатеринбург, 2002. 341 с.

1. Композиционная организация текста в соответствии с определенным жанровым стереотипом представлена двумя разновидностями. Первый случай актуализации этого варианта генристической стратегии композиционного построения возможен в *ситуации объявленного жанра*. В этом случае композиция текста выстраивается в соответствии с жанровым каноном, относясь к нему либо позитивно, либо негативно – через отрицание последнего. Но в любом случае осуществляется очевидная ориентация на стереотипное представление об этом жанре. (Ср., например, классические тексты: роман в стихах А. С. Пушкина «Евгений Онегин», поэма Н. В. Гоголя «Мертвые души» и др.) Этот вариант генристической стратегии иллюстрируют рассказы и эссе В. Пелевина «Психическая атака (Сонет)» (жанр сонета), «Timeout» (жанр анекдота), «Запись о поиске ветра» (жанр письма студента учителю), «Акико» (жанр компьютерного дискурса – вход на сайт), «СССР Тайшоу Чжуань. Китайская народная сказка» (жанр китайской сказки), «Колдун Игнат и люди» (жанр текста с продолжением) и др. В этих текстах композиционные варианты ориентированы на жанровый канон сонета, анекдота, письма китайского студента учителю и др. соответственно.

Рассмотрим подробнее данную разновидность генристической стратегии на материале текста В. Пелевина «Timeout». В основе композиционного построения данного текста лежит трансформация жанра анекдота. Настроенность на структуру анекдота определенной тематики (о новых русских) актуализируется уже в первом предложении текста, и затем данный предикативный признак² развертывается в проспективном направлении: «*Это неправда, что нам досталось в наследство много анекдотов про новых русских. Большинством это просто рассказы про лохов с большими деньгами, дурным вкусом и чудовищным эгоцентризмом. Такие сюжеты могут существовать в любой культуре и никак не связаны с Россией*». Начало текста задает, кроме предикативного признака ‘жанр анекдота’, еще и актантные признаки: 1) ‘тематика’; 2) ‘национально-культурная специфичность / универсальность’. Национально-культурная

² О структуре актуализатора композиционного построения см. в работе [Панченко, 2007].

специфичность анекдотов заключается в тематике и героях анекдотов, все разнообразие которых можно свести к одному трансформу – Вовчику / Вовану.

Следующий абзац посредством добавления вводит еще один актант, трансформируя – расширяя – изначально заданный актуализатор. Еще один признак, характерный для данного жанра, – это признак рассказывания: *«Но среди них встречаются истории, в которых присутствует подобие лампочки, заливающей тусклым светом окружающую область платоновского космоса идей. Огонек такой лампочки нельзя увидеть дважды – он вспыхивает только в тот момент, когда анекдот впервые разворачивается перед линзами ума. Когда история теряет девственность, этот свет становится невидимым. Поэтому мы и рассказываем анекдоты – нам хочется снова увидеть его в глазах собеседника»*. Таким образом, второй абзац текста вводит актанты 3) ‘рассказывание’ и 4) ‘эффект от рассказывания’. Следующий абзац разворачивает последний актант: *«Что это за свет? Таким же бледным пламенем горят над ночными болотами огоньки неприкаянных душ. Из чего человеку с навыками логического мышления уже несложно сделать вывод о том, что за энергия питает анекдоты о новых русских»*. Возникает определенная актантная последовательность, подчиненная принципу иерархического построения. Актант ‘рассказывание анекдота’ трансформируется из традиционного представления о норме рассказывания как кратком и красочном изложении с эффектом неожиданности в конце (что декларируется в начале) в долгий нудный пересказ уже известных анекдотов (вся пространная вторая часть рассказа, занимающая три четверти текста).

Эффект, который возникает от рассказанного анекдота, – это короткий «timeout» между анекдотами.

Рекурсивность актантов сообщает полученной композиционной конструкции не только признак линейности, но и глубины. Адресату необходимо удерживать все больше актантных признаков, причем признаков, развернутых в отдельные абзацы, соединенные друг с другом по смежности и дистантно с предикативным признаком. Постепенно утрачивается часть этих признаков, теряется нить. Анекдоты о новых рус-

ских трансформируются в анекдот о лампочке Ильича, в анекдоты о наркоманах и представителей различных наций, попавших в те или иные особые обстоятельства. Создается гиперанекдот, на рассказывание которого требуется много времени. Тематический актант отсылает к таким группам анекдотов, как анекдоты о новых русских, об аде, рае и чистилище, об Ильиче / лампочке Ильича, о коммунизме, о России, к анекдотам про Вовочку / Вовчика, про наркоманов. Все это образует «подобие гирлянд» из анекдотов, каждый из которых подобен лампочке, вспыхивающей при рассказывании. Развертывание разных по тематике анекдотов в тексте осуществляется по тому же принципу гирлянды – ассоциативно или по смежности вызывая к жизни тот или иной анекдот. Сначала представлен анекдот о новом русском – Воване Каширском, который, с одной стороны, отсылает к Вовчику Симбирскому и всем анекдотам о Вовочке, с другой стороны, связан с анекдотами о тех, кто умер и попал в рай / ад / чистилище.

Янлован (Янус + Вован) вмещает в себя Двудикого Януса (*«При этом он ни разу не повернулся к Вовану спиной, потому что спины и затылка у него не было, а была вторая грудь и «второе лицо»*) и Вована; соединяет в себе две составляющие, образуя оксюморон – Вовчик Симбирский (Ильич, Ленин) и Вован Каширский (новый русский): *«Если первое его лицо было бешено-беспощадным (Вован сразу вспомнил...), то второе лицо было снисходительно добрым...»*.

Далее процесс развертывания суперанекдота идет в направлении добавления коротких афористичных анекдотов, состоящих из одной фразы (*«Лучше калымить в Гондурасе, чем гондурасить на Колыме»* (через развернутую метафору); *«ЗАО РАЙ»*, понимаемый и как «закрытое акционерное общество» (дверь за Вованом закрылась), потом превратившийся в «открытое» («с двери сняли замок»), и как «заоблачный» («носил тяжелую цепь с гимнастом»), акционер как «ассионер»; кафе «Бомондовошка»; Какс и Сейси и др.). Заканчивается суперанекдот анекдотом о наркомане, данный анекдот развертывается в ретроспективном направлении, превращая ассоциативное соединение анекдотов в глобальный анекдот с единым замыслом.

Таким образом, вместилищем анекдотов является суперанекдот, героем которого можно стать только после смерти, но материалом для такого анекдота служит жизнь до смерти. Жизнь после смерти трактуется как жизнь в анекдотах. Это точка пересечения генристической и телеологической стратегий, а композиционным узлом служит актуализатор, являющийся значимым для развертывания композиции как в генристическом, так и в телеологическом направлении («Осталось объяснить только одно – что именно выполняет в такой лампочке функцию стеклянной колбы, создающей отраженную видимость мира»).

Второй вариант актуализации генристической стратегии композиционного построения текста может быть условно обозначен как *ситуация «жанровой конкуренции»*. Например, Рассказы Л. Улицкой «Счастливые» (фотоальбом), «Второе лицо» (театральные и кинопробы), «Бронька», «Бедные родственники» и др.

В этом случае композиционная организация текста ориентирована, как правило, на жанр других видов коммуникации – спектакль, картину, фотоальбом, рамку с фотографиями и др. Актуализатор композиционного построения в этом случае – внешний парный, принадлежащий одновременно и данному тексту, и тексту иного жанра как определенному текстотипу в семиотическом понимании и, как следствие, привлекающий иной жанровый комплекс.

Рассмотрим на примере действие жанровой компетенции при композиционном построении текста в ситуации «конкуренции жанров», демонстрирующие использование жанров других видов искусства. Актуализатором генристической стратегии композиционного построения в рассказе Л. Улицкой «Счастливые» является отрывок текста, репрезентирующий фотографии на могильных памятниках («Дорога, не оставляя места для сомнений, приводила их к кирпичной ограде, проводила под аркой и оставляла на опрятной грустной тропинке, по обе стороны которой, среди зелени или снега, или сырого нежного тумана, их встречали старые знакомые: Исаак Бенционович Гальперин с ярко-синими глазками, закатно-малиновыми щеками и голубой лысиной; его жена Фаина Львовна, расчетливая женщина с крепко захлопнутым ртом и трясущимися руками; полковник инженерных войск

Иван Митрофанович Семерко, широкоплечий, как Илья Муромец, прекрасно играет на гитаре и поет и такой молодой, бедняга; потом со стеришимися бабушкой и дедушкой Боренька Медников, два года два месяца; малосимпатичная семья Крафт, рослые, неповоротливые, белотелые, объявившие о себе вычурно стройными готическими буквами; необыкновенно приветливые старики Рабиновичи с рифмующимися именами – Хая Рафаиловна и Хаим Габриилович, всегда в обнимку, со светло-серыми волосами, одинаково поредевшими к старости, сухие, легкие, почти праздничные, взлетевшие отсюда в один день, оставив всех свидетелей этого чуда в недоумении»).

Статус актуализатора этому фрагменту придает двойственность и противоречивость восприятия, возникающая из несоответствия описания фотографий мертвых людей как людей живых, встречи с которыми стали для персонажей рассказа постоянными и привычными. Одновременно вполне конкретные реальные действия описаны как постоянные, имеющие вневременной характер, застывшие в одном и том же положении (используется форма глагола настоящего времени, предложения характеристики, причем характеризуется не столько внешность человека, что мы можем получить из представления по фотографии, а его характер, особенности поведения, привычки).

В то же время двойственность этого фрагмента задается не только тем, что он выполнен в настоящем времени (в конце концов, фотография навсегда запечатлеват какое-то изображение), но и отсутствием маркирования того, что перед нами фотографии мертвых людей, более того, изображения, помещенные на могильных памятниках. Дорога, которая якобы не отставляет «места для сомнений», как раз и заставляет сомневаться читателя, что это за дорога и куда она ведет.

Конечный эпизод текста также представляет собой своеобразный фотокадр: «Они сидели за круглым столом, покрытым жесткой, как фанера, скатертью. Посреди стола торжествовала вынутая из буфета вазочка с самодельными медовыми пряниками. За спиной Матиаса в углу стоял детский стульчик, на котором пятнадцатый год висела маленькая коричневая курточка, собственноручно перешитая им из собственного пиджака. Левое плечо, то, что

к окну, сильно выгорело, но сейчас, при электрическом освещении, это было заметно».

Актуализатор генристической стратегии трансформирует все элементы текста в набор кадров из семейного альбома, располагающихся в определенной последовательности. Повторяемость действий и событий мотивирована перелистыванием этого альбома бесконечное число раз, постоянным возвращением к одному и тому же (Берта регулярно видит одни и те же послеобеденные сны по воскресеньям; идентичность и постоянная повторяемость сборов на кладбище, поездка в трамвае, дорога к могиле, посещение сына и т. д.). Таким образом, актуализатор не только задает композиционную организацию следующего за ним текстового материала в метатекстовом режиме, но и трансформирует предшествующие элементы текста в данном направлении. Метатекстовый композиционный вариант создает не повествовательный режим, а режим соположения кадров (фотографий) в семейном альбоме.

Одновременно текст представляет собой бесконечное прокручивание одних и тех же эпизодов как многократный просмотр киноплёнки. Особенностью этого «кинотекста» является минимальное присутствие речи персонажей, незначительность объема которой сближает ее функционально с титрами в «немой фильме».

Вообще обращение к немому изобразительному тексту характерно для Л. Улицкой. Текст рассказа «Бронька» композиционно организован именно данной стратегией как ведущей. Актуализатор находится в конце текста: изменившаяся Бронька достает альбом с фотографиями и сама объясняет (едва ли не впервые заговорив), кто был отцом ее многочисленных детей, причину ее многолетнего молчания и загадочного поведения (*«Перед Ириной лежала горка фотографий, так же далеко отстоящих от подлинной жизни, как Бронька в сером деревенском платке, с ребенком, завернутым в тяжелое ватное одеяло, слева от крыльца, почти сорок лет тому назад, – с той только разницей, что эти фотографии были лживы и реальны, а облик Броньки того времени правдив, но не воплотим»*). В свете этого становится понятным молчание Броньки, вся настоящая жизнь которой протекала в старых фотографиях, куда ее с помощью

монтажной техники поместил фотограф. Несмотря на то, что актуализатор находится в конце текста, он трансформирует все текстовые элементы в направлении альбомной композиции, мотивируя преобладание статальных ситуаций над акциональными. Кроме того, это не просто альбом, а произведение винтажного искусства. Роли, которые изображала Бронька, декорации, которыми была окружена ее жизнь, не имеют ничего общего с реальностью (*«...из овала смотрела еще одна Бронька, в маленькой, нэповских времен шляпке с большим бантом; волосы густо лежат на плечах, вид томный и лукавый. Фотография по виду старинная»*). Искусственность сопровождает Броньку не только на винтажных фотографиях, но и в ситуации рождения ее многочисленных детей.

2. Композиционная организация текста как вторичного речевого жанра, состоящего из жанров первичных. Это традиционное описание для жанроведения, когда в центре находится вторичная функция первичного жанра, но при сохранении первичной функции (см.: [Бахтин, 1986; Степанов, 2005; Жанры речи, 1997; 1999; 2002; 2005; 2007; 2009; 2011; 2012] и др.). С этих позиций фрагмент текста, воспроизводящий данный жанр, и будет являться актуализатором композиционного построения текста.

В текстах рассказов Т. Толстой этот вариант реализуется в усложненном виде. Например, в рассказе «Любишь – не любишь» речь взрослого воспроизводится в детском дискурсе, который постоянно конкурирует с дискурсом воспоминания. Этот же способ организации представлен в рассказе «Стена» – речь прислуги воспроизводится в дискурсе хозяйки. В этом отношении композиционное построение текста в рамках генристической стратегии пересекается с композиционными вариантами элокутивной стратегии. Но если во втором случае мы имеем дело со смешением дискурсов (см. об этом в работе: [Панченко, 2010]), то генристическая стратегия задает композиционную смену дискурсов.

Так, в эссе Т. Толстой «Сирень» жанры (или «осколки» отдельных жанров) как единиц определенного субъектно-тематического дискурса сменяют друг друга. В первых предложениях текста актуализируется афористический дискурс, основным языковым признаком которого является генеративный

регистр («В России поэт – Пушкин, фрукт – яблоко, куст – сирень. Можно сказать, куст всенародный, демократический, повсеместный, пригодный как для правонарушительного обдиранья в городских скверах, так и для спокойного цветения на дачах»). За ним следует дискурс воспоминания, который сменяет историческая справка, принадлежащая историческому дискурсу («сирень в России появилась в восемнадцатом веке, но в моду вошла в середине девятнадцатого: стали закупать и высаживать французские сорта, и, наверно, не было такой усадьбы, где б лиловые и белые кусты не теснились возле крыльца»). Его сменяет дискурс научный, в частности его определенная жанровая разновидность – литературоведческий дискурс с цитатами из литературных произведений («Фет, Тютчев, Гончаров, далее везде; художники Поленов, Максимов, далее везде. <...> Вот Обломов со своей надоедливо бодрой Ольгой возятся над сиреневой веткой <...> “Что это у вас? – спросила она. – Какая ветка? – Вы видите: сиреневая. – Где вы взяли? Тут нет сирени. – Это вы давеча сорвали и бросили...”»)). На его смену приходит вновь афористический дискурс, который перебивает дискурс «огороднический», представленный жанром инструкции по удобрению суглинистых почв («На низких сырых местах необходимо дренирование почвы и подсыпка земли. Сирень хорошо растет на почвах с рН 6,5–8, поэтому кислые почвы известкуют. Первую подкормку проводят ранней весной, как только начнут произрастать побеги. <...> При подкормке минеральные удобрения лучше вносить вместе с раствором навозной жижи или коровяка»). От инструкции переходим к художественно-изобразительному и поэтическому дискурсу, за которым следует эмигрантский дискурс, декадентский дискурс, безымянный поэтический дискурс, вновь дискурс художественно-изобразительный, представленный жанром описания произведений изобразительного искусства и т. д.

Каждый жанр (или его «осколок») не смешивается с другим, образуя новое единство, а следует за другим, создавая вторичный жанр, не представленный специально в тексте, – жанр энциклопедической статьи. По отношению к нему все прочие жанры как единицы того или иного дискурса являются вторичными, т. е. функционируют

в непривычной для них среде. Движение дискурсов организуется посредством тематического сцепления, создавая линейную последовательность, за счет чего образуется переход от одного дискурса к другому.

Таким образом, композиционное построение текста в связи с жанровым каноном может быть рассмотрено не столько как таксономический критерий, определяющий ту или иную модель композиции в связи с жанровым типом, сколько как фактор стратегический, определяющий текстообразовательный процесс и позволяющий реализовать принципы динамичности и вариативности композиции текста.

Список литературы

- Аристотель.* Риторика // Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. Минск: Литература, 1998. С. 739–1012.
- Бахтин М. М.* Проблема речевых жанров // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 250–296.
- Жанры речи: Сб. ст. Саратов: Изд-во Гос. учеб.-науч. центра «Колледж», 1997. Вып. 1. 212 с.
- Жанры речи: Сб. ст. Саратов: Изд-во Гос. учеб.-науч. «Колледж», 1999. Вып. 2. 300 с.
- Жанры речи: Сб. ст. Саратов: Изд-во Гос. учеб.-науч. «Колледж», 2002. Вып. 3. 318 с.
- Жанры речи: Сб. ст. Саратов: Изд-во Гос. учеб.-науч. «Колледж», 2005. Вып. 4: Жанр и концепт. 440 с.
- Жанры речи: Сб. ст. Саратов: Наука, 2007. Вып. 5: Жанр и культура. 440 с.
- Жанры речи: Сб. ст. Саратов: Наука, 2009. Вып. 6: Жанр и язык. 440 с.
- Жанры речи: Сб. ст. Саратов: Наука, 2011. Вып. 7: Жанр и языковая личность. 351 с.
- Жанры речи: Сб. ст. Саратов; М.: Лабиринт, 2012. Вып. 8: Памяти Константина Федоровича Седова. Жанр и творчество. 390 с.
- Панченко Н. В.* Состав единиц композиции текста (на материале русской прозы конца XX – начала XXI века) // Сиб. филол. журн. 2007. № 4. С. 131–143.
- Панченко Н. В.* Элокутивная стратегия композиционного построения текста (на материале современной русской прозы) // Филология и человек. 2010. № 4. С. 65–79.

Степанов А. Д. Проблемы коммуникации у А. П. Чехова. М.: Языки славянской культуры, 2005.

Тырыгина В. А. Жанровая стратификация масс-медийного дискурса. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. 320 с.

Толстая Т. Сирень // Толстая Т. И. Река. М.: Эксмо, 2007.

Улицкая Л. Счастливые // Улицкая Л. Бедные родственники. М.: Эксмо, 2005.

Улицкая Л. Бронька // Улицкая Л. Бедные родственники. М.: Эксмо, 2005.

Список источников

Пелевин В. О. «Time out» // Пелевин В. О. Фокус-группа: Рассказы и эссе. М.: Эксмо, 2007.

Материал поступил в редколлегию 27.03.2013

N. V. Panchenko

COMPOSITION ORGANIZATION OF THE TEXT IN ACCORDANCE WITH GENRE CANNON

The article considers text composition in accordance with genre strategy, different composition variants are described, realized in the frameworks of this strategy. The strategy of text composition dependently on certain genre orientation / genres is realized in two situations: 1) situation of text organization in accordance with a certain genre 2) situation of compositional organization of the secondary speech genre consisting of primary genre. The first case is represented by two varieties: genre can be declared originally; «genre competition» occurs in the text.

Keywords: composition, genre, text, text composition strategy.