



ISSN: 2158-7051

INTERNATIONAL
JOURNAL OF
RUSSIAN STUDIES

ISSUE NO. 1 (2012/1)

ПОЭТИКА СТРУКТУРНЫХ ОППОЗИЦИЙ В ПРОЗЕ ВАСИЛИЯ ШУКШИНА

П. С. ГЛУШАКОВ*

Summary

Poetics of structural oppositions in Vasily Shukshin prose. Vector indicators in poetry and prose (it is probable, not applying for a rank of universality and compulsion for all products) play, most likely, the quite certain front role in the organization of structure of the art text. Texts receive implicitly put in them genetic traditions of art speech of possibility and graphic potentials, decoding and which actualization is represented rather productive. All observations articles are made on an example of creativity of Vasily Shukshin.

Key words: Poetics, prose, poetry, oppositions, Vasily Shukshin.

Тексты Василия Шукшина демонстрируют широкое «поле» разноуровневых и разновекторных бинарных (двойственных) оппозиций. Бинарные оппозиции лингвистически антонимичны: антонимичность здесь проявляется как непосредственно лексически, так и контекстуально, а регулярность таких проявлений говорит о явственном принципе не столько изобразительности, сколько о принципах афористического мышления Шукшина, оперирующего предельными категориями. Первую группу записей составляют тексты с прямой антонимической лексикой. Антонимы тут регулярно парны, определяя некоторые границы рассмотрения проблемы, задавая семантике текста определённую ограниченность и предопределённость выбора (или – или); как следствие – риторика в этих записях преобладает над поэтикой. Ко второй группе можно отнести записи, в которых антонимическая семантика проявляется опосредованно; форма этого проявления неоднородна: здесь есть «ассоциативные цепочки», определённые намёки и аллюзии. В записях присутствует и эмоционально-психологическая антонимия, когда мысль «гасится»,

«снижается» авторским примечанием, самонаблюдением, используя приём отстранённости (или даже «остранения») от написанного им же текста, дистанцирования от слова *написанного* в пользу слова *непроговорённого*, только подразумеваемого (даже так: иногда Шукшин как бы «стыдится» возможной патетики своих слов, опасается, что читатель воспримет их как нравоучение, поучение, пустую риторику; здесь автор «борется» с самой жанровой сущностью записей, идущей от просветительской афористичности Ларошфуко и др.): «Надо заколачивать свой гвоздь в плаху истории (*ой-ой-ой!*)» (Шукшин 1996: 455). Такое «внутреннее снижение» представляет собой не что иное как достаточно подробно изученный психологами феномен «внутреннего говорения», активно развитой рефлексии, источник которой можно видеть в «нравственном противоречии» (Ананьев 1960: 362).

Контекстуально некоторые слова во фразеологии Шукшина наполняются антонимичностью, не будучи формально противопоставленными: «Да, я б хотел и смеяться, и ненавидеть, и так и делаю» (Шукшин 1996: 456) (положение одновременности действия, при их явственной оксюморонности). В этой рабочей записи, как и в целом ряде других текстов, писатель будто отвечает на чью-то реплику. Эти записи очень диалогичны, представляя собой «редуцированный» ответ-противопоставление опущенной первой части. Это *высказывания* – почти *устный* ответ (поэтому представляется перспективным изучение рабочих записей с точки зрения «устной прозы»). Контекстуальная антонимия использует явственный зооморфный семантический код, паразитологические мифологемы, олицетворяющие низкое, грязное, тёмное, плохое: «Грамматические ошибки при *красивом* почерке – как *вши* на нейлоновой рубашке». (В этом контексте запись, малопонимаемая изолированно: «А дустом пробовали?» (Шукшин 1996: 439)) «Когда я долго на одном месте, я себя чувствую, как *блоха на зеркале*» (Шукшин 1996: 440). Наконец, антонимия выступает в анаграмматических конструкциях, указывая на подвижность не только семантики, но и собственно орфографии и графики текста: «Оппозиция (оп!-позиция. – П.Г.), да. Не осталось бы от всей *оппозиции* – одна *поза*» (Шукшин 1996: 440).

Антиномичное и зооморфное достигают своего апофеоза, думается, в ставшем уже хрестоматийном рассказе «Бессовестные». Само заглавие рассказа позволяет «поиграть» смыслами: набожная старушка Отавина «ввязалась» в историю, из-за которой ездила в церковь «грех замаливать», так как «*бес* её попутал» (первый элемент слова – приставка (*бес-*); воспоминания об «установлении» советской власти и гражданской войне (*-сов-*); боязнь «оглашения» «тайны» стариков, оповещения (*-вест-*). Большое значение в рассказе имеют цифры, числа, даты: старик Глухов овдовел в *шестьдесят восемь* лет и стал сначала *единицей* («Как же я теперь буду-то? Один-то?»), жил так *один год*, затосковал в *одиночестве*, вспомнил о младшем сыне, *единственном* оставшемся в живых... (Даже может показаться, что старик и исчез вовсе, стал нулём (визуально это передаётся необычайно большим числом букв «о»): он «...затосковал... А, пожалуй, затосковал. Дико стало одному в большом доме...»). Оппозицией миру мёртвых и живых единиц служат *шесть* (!) ульев, что держал старик, шесть крепких и полных семей... А 9 мая старик решил жениться. «Присоединить» к себе ещё одну «единицу» (*бес+совестные*). Помянул *троих* погибших сыновей и заметил в толпе старуху *Отавину* (опять тот же «нуль»); решил для начала посоветоваться с *Ольгой Сергеевной Малышевой* (не в этом ли их «фатальная» развязка – «трагедия нулей», одиночеств?). Пенсионные деньги, что «аккуратно» и «уважительно» (не без игры, конечно, лукавинки шукшинских «простаков») платит старику власть, весьма примечательны: пенсия

его 20 рублей, а сын иногда даёт в *четыре* раза меньше – *пятёрку* (а вот Малышева иногда ставит старику «*четвертинку*» за помощь; небезынтересно, что старуха Отавина утверждает, что её дочь «ютится на *пяточке*»). Малышева рассуждает о «смысле жизни»: «Прожить можно и *сто* лет... А смысл-то был? Слоны по *двести* лет живут, а какой смысл?» И тут же – косвенно – отождествляет старика со ... слоном: «Ещё *двести лет* тесать – тогда только на людей будете похожи» (Шукшин 1996: 123). (А пока ещё – не люди!) Потому неслучайны такие «зооморфные» сентенции старика: «Сравнила... *телятину с козлятиной*». В свою очередь, Малышева называет старика «*жеребцом*», а своего «комиссара» отождествляет с «*орлом*». Далее: красноречивое «наименование» старика «*козлом*» (далеко не случайное и очень частотное у шукшинских героев) и ответный призыв Отавиной «не гнать *коней*». Наконец, окончательный «приговор» Малышевой: «Совсем как... подзаборники. Тьфу! *Животные*». Мир героев чётко разделён на «белое» и «чёрное» – это и является, по-видимому, причиной трагического конфликта, потери живого диалога, без которого у героев нет будущего.

Однако было бы неверным судить о «космосе» Шукшина только по этим простейшим сочетаниям, в которых *двумирие/антонимичность* проявляются в явственной и недвусмысленной форме. Думается, структура художественного мира писателя подразумевает включение и других гораздо более сложных элементов: тернарных оппозиций и ана-форических синтагм. Если бинарные оппозиции оперируют двузначными элементами или эллипсоидными конструкциями (например: «Правда всегда немногословна. Ложь – да» (Шукшин 1996: 236), где двойное противопоставление *правда – ложь* и *немногословность – многословие/пустословие*, где последний «негативный» элемент дан эллипсоидно), то тернарные оппозиции становятся именно *сочетаниями*, подразумевающими не только конфликт (отмеченная однозначность (+/-) бинарных оппозиций), сколько иерархию/движение/ компромисс. Тернарность – это и гегелевская триада, в которой синтетичность «снимает» первичную бинарность, но это и христианская Троица, где «элементы» слиянны и ипостасны. Одновременно это и «объективированная» реальность: пространственно-временной континуум троичен (три категории времени, три измерения пространства и т.д.). Писатель переносит эту триаду на свою жизнь: «Всю жизнь свою рассматриваю, как бой в три раунда: молодость, зрелость, старость. Два из этих раунда надо выиграть. Один я уже проиграл» (Шукшин 1996: 222). И – отчаянное: «В трёх случаях особенно отчётливо понимаю, что напрасно трачу время:

1. Когда стою в очереди.
2. Когда читаю чью-нибудь бездарную рукопись.
3. Когда сижу на собрании» (Шукшин 1996: 232).

Подобные структуры сугубо иерархичны, построены от простого/малого/раннего к сложному/большому/позднему; они чрезвычайно личностны (написаны от первого лица); оппозиции темпоральны, оперируют категориями «времени»/ «траты времени», протекающими в статике («стою» – «читаю» – «сижу»). Тернарные единства ассоциативны: судьба – рождение/молодость – сын; характер – женитьба/зрелость; исповедь – старость/смерть – отцовство. Также следует подчеркнуть, что тернарность становится ещё и особым ритмообразующим средством, прочитываемым даже графически (нумерация, выделение каждого отдельного элемента, причём подача этого выделения близка

стихотворной анаграмме – повторение первого элемента в каждой строке). Эти элементы цитатны или выражают точку зрения «другого», экспрессивны (маркированы восклицательными знаками или многоточиями), аллитеративны. Наконец, они аналитичны: тут «испытывается», подвергается сомнению / согласию / нагнетению явление, выявляется его новая сущность. Оппозиции становятся сущностными явлениями, этическими категориями.

Оппозиционность, конфликтность, как мы могли убедиться, «поддержаны» в том числе и чисто лингвистически или даже пунктуационно; переход от конфликта к иному состоянию, знаком поисков, ошибок и обретений тоже могут служить, как кажется, даже пунктуационные знаки. В частности, одним из распространённых шукшинских знаков в рабочих записях становится тире и восклицательный знак (часто в сочетании с вопросительным или многоточием). Это не только, думается, знаки эмоционального напряжения, спонтанности и непосредственности, экспромтности высказывания (зачастую устного по своей сути), но и знак, с одной стороны (тире), линейности, процессуальности, знак *пути* (о чём мы уже упоминали), с другой (восклицательный знак), – устремлённости из сферы горизонтального в вертикальность, в небо. В любом случае, – это менее всего знак отточенного афоризма или словарного определения, дидактический по сути. Это свидетельство поисков, неуспокоенности и страсти.

Чтобы показать глубинную укоренённость пусть даже самых коротких и «прозрачных», простых, на первый взгляд, рабочих записей Шукшина в классической традиции русской литературы/культуры (для писателя, как мы стремимся показать, очень важна и необходима позиция «собеседования» в пространстве «вечных спутников»), прокомментируем здесь только один избранный текст: «Я – сын, я – брат, я – отец... Сердце мясом приросло к жизни. Тяжко, больно – уходить» (Шукшин 1996: 220).

Трижды, настойчиво, повторено местоимение «я», что максимально субъективизирует модальность текста (троичность придаёт тексту ритмичность и определяет его сакральную функцию). Четыре тире и многоточие делают текст эмоционально маркированным, выделяя первое предложение, в первую очередь; оно становится тезисом, утверждением, декларацией. Сентенция о сердце неминуемо наводит на воспоминание о значимости этого органа в художественном мире писателя, непосредственно отсылая к рассказу «Даёшь сердце!», а «растительная» метафора в составе фразеологического единства закрепляет аллюзию, развиваемую в знаменитой записи «Жизнь представляется мне бесконечной студенистой массой...» и в записи «Самые великие слова в русской поэзии: «Восстань, пророк, и виждь, и внемли... Глаголом жги сердца людей!» (Шукшин 1996: 225), где пушкинское пророческое неминуемо объединяется с шукшинским. Знаменательно, что записи, указанные нами, просто «рифмуются»: «...больно – уходить» – финал первой и «...умрёшь там» – финал другой. Пророческое корреспондирует с жертвенным, ведь сердце нужно/необходимо/ должно (мы уже обращали внимание на эти шукшинские императивы/долженствования) оторвать от жизни, пожертвовав ею, несмотря на тяжесть и боль. Лексемы родства в этой записи очень показательны для творческого и этического мировоззрения художника: сначала «сын», после «брат» и лишь затем «отец» – *сын* земли/родины, *брат* всем живущим и *отец* оставленных после себя потомков. Ситуация таким образом «меняется» кардинально: из простой субъективной записи, едва ли не «гимна эгоистической сущности» человека («яканье») прорастает шукшинский смысл, который может быть

адекватно прочитан ещё и при использовании интертекстуального медиатора – текста «Оды на смерть князя Мещерского» Г.Р.Державина – одного из центральных в русской традиции для осмысления одновременного величия и неповторимости человеческого «я», но и восприятия его как ничтожного и неустойчивого, преходящего. «Я царь – я раб – я червь – я бог!» с поистине медитативной, по сути, лексической закреплённостью и синтаксической матрицей, воспроизводимой последующей русской поэзией, – совершенно очевидно являются «ключом» к интерпретации шукшинской рабочей записи. Тут важно отметить и тот факт, что именно стиховые текстовые парадигмы чрезвычайно повлияли на Шукшина-прозаика. Ритмические и даже метрические показатели его текстов свидетельствуют о попытке включения писательского текстопорождения в традицию русской классической поэзии, ощущаемой, видимо, как высшая форма бытования языка.

Нужно отметить, что проблема ритма шукшинской прозы совершенно неисследована, равно как и вопрос о восприятии писателем прозаических и поэтических художественных систем. Соотнесение поэтического и прозаического текстов подразумевает скорее обнаружение различий и точек разновекторности в структуре этих типов художественной речи. Вместе с этим почти непременно возникает иерархическая ассоциация, актуализирующая понятия *высокое* и *низкое* (шире – верх и низ) – где под высоким подразумевается именно поэзия (аргументом тут служат примеры того, что, собственно, именно поэзия является древнейшей формой искусства слова как такового, а перекодировка поэзии в прозу заведомо невозможна: отсюда импрессионистические высказывания о «тайне» поэзии и ее «непостижимости» (Литературный 1987: 293)). Более детальное рассмотрение проблемы выявляет лишь «нанизывание» *различий*: поэзия монологична, а проза тяготеет к диалогичности (М. М. Бахтин); наличие и отсутствие фабульности в прозе и поэзии и т.д.

Само терминологическое наименование поэзии и прозы, при всей своей номинативной обособленности (которая, к слову, скорее воспринимается и осознается в читательском и даже профессиональном сознании как нечто априорно данное, извечное и непреодолимое, закреплённое аксиоматически), при пристальном рассмотрении оказывается диалектически сходным, основанным на одном логическом построении и весьма близкой векторной (пространственной, в широком смысле слова) организации.

В переводе с греческого языка *поэзия* восходит к *глаголу* с непосредственно «глагольным» значением: делать (делаю), произвожу, творю. Здесь актуальным представляется семантика *обработки*, некоторой трансформации (тут же непременно: выделение субъекта (тот, кто делает) и объекта, с превалированием первого). В латинском языке слово «стих» может быть переведено как «нечто, обращенное (повернутое кем-то или чем-то) назад». Здесь должны учитываться такие коннотации: сложность, составленность, нерегулярность, отсутствие постоянства, придуманность и т.д.

Проза – в буквальном переводе с латинского – прямая и простая (нелишне заметить, что понятие грамматически передается через имя прилагательное). Латинское слово имеет чрезвычайно любопытное дополнительное значение – «обращенная вперед».

Таким образом, для поэзии и прозы актуальны, помимо выявленных выше оппозиций

– верха и низа (высокого и низкого; высшего, вышестоящего и низшего, подчиненного), еще и явственная оппозиция «переднего» и «заднего» (стоящего, обращенного вперед/вперед – и находящегося за ним, позади него, обращенного в другую сторону, стоящего «спиной» к первому).

Любопытно теперь проследить как эти так сказать «архетипические» сущностные черты (характеристики, определители) поэзии и прозы проявляются в творческой реализации, в художественных текстах (за исходный постулат можно взять предположение, что значимые оппозиции, отмеченные выше, могут стимулировать, в той или иной форме, появление (проявление) в семантической и образной структуре текста сходных «отзвуков», «отражений», которые потенциально выявляются при анализе имплицитной структуры поэтического или прозаического произведения.

Датируемое 1963 годом, стихотворение Андрея Андреевича Вознесенского «Ночь» относится к наиболее хрестоматийным и известным произведениям поэта. Вместе с этим, это по объему один из самых небольших его текстов:

Ночь
Сколько звезд!
Как микробов
в воздухе... (Вознесенский 1990: 30)

Стихотворение явственно *монологично* (по сути, оно представляет собой двучастную реплику). Эмоциональный настрой текста, при всем его объеме, неодинаков: первое предложение описывается в терминах «экстатичность», «чувственное восхищение» и пр. Восклицательный знак закрепляет эту семантику графически, одновременно прочитываясь как визуальный символ: вертикальная черта, устремленная вверх, векторизирующая направление (верх, вертикаль). Чисто прагматическое прочтение аналогично: субъект любуется ночным небом, восхищаясь количеством звезд, при этом его взгляд устремлен снизу вверх (графически – точка в составе восклицательного знака).

Второе предложение также эмоционально окрашено, но суть этой эмоциональности существенно иная. Вместо восхищения («высокое» чувство) прочитывается сниженная антириторика, напрочь лишенная пафоса. Субъективные ощущения можно передать следующим образом: разочарование, досада, ироничность, язвительность, неудовлетворенность. При таком прочтении изменяется и смысл первого предложения: субъект (лирический герой), скорее не восхищался прекрасным звездным небом, а лишь имитировал это восхищение, «играл в восхищение», разыгрывал читателя, привыкшего читать текст в последовании смыслов (так, как их расположил автор: сверху вниз, от первого ко второму); «Ночь» Вознесенского неминуемо корректирует такие традиции, манифестируя иной принцип чтения, так сказать, двойной (обратный, обратимый): когда, прочитанное идейно, стихотворение должно быть тут же (если мы хотим понять и правильно оценить его смысл) прочитано и обратно.

Здесь мы должны снова вернуться к проблеме прозы и поэзии: текст Вознесенского только тогда становится п о э з и е й , когда читатель творит, делает над *собой* (а

следовательно и над тестом) нечто, приводящее его в художественно верное состояние (такое, в котором его и хотел бы видеть автор). Не стоит забывать, что такое «обращение к себе», переворачивание стереотипа восприятия (чтения), взгляд, обращенный вспять – это та архетипическая черта, которая изначально присуща именно поэзии. Актуализация понятий «повернутый назад», обращенный к себе, возвращенный в себя (воссозданный) – говорит о том, что эта сущностная прерогатива поэзии непосредственно соприкасается с традиций «развертывания», линейности, «обращенная вперед» – традицией прозаической. Неслучайными в такой системе понимания поэзии выглядят формальные поиски Вознесенского, игра в «условия прочтения» текста; например, сочетание «оборачиваемости» законов прочтения с элементами лингвистической комбинаторики:

таша говорю я на
низм ты говоришь кому
ыкант наливает муз
иноактриса пошла к
вать советует уби
лам сломалась жизнь попо – (Вознесенский 1990: 23)

Что в перекодировке линейно, «по законам прозы» (от начала к концу, в последовании от первого к последнему) – не читается, тогда как, применив поэтический закон «творю», преобразую, обращаю вспять, – получаем «раскрытие» прагматического смысла (хотя такое раскрытие – не главное в поэзии): читаются в обратной последовательности последние слова каждой строки как первые элементы слова, включающего в себя первые элементы в начале строк (*Наташа говорю я* – и т.д.)

В тексте «Ночи» можно предположить и более глубинный (но, вероятно, мене явный, а скорее гипотетический) пласт «обращений в себя и к себе»: это разные типы художественной омонимии (омография и пр.), аббревиации, анаграммы и т.д. (все это, по-видимому, неминуемо возникает при прочтении текста с установкой на его поэтическое восприятие; степень гипотетичности здесь не должна смущать, т.к. этот уровень текста организован менее всего авторски, так сказать «установочно», а напрямую зависит от культурных коннотаций читателя). Так, в тексте Вознесенского заложены, как можно предположить, возможности таких «игровых» прочтений:

- а) «прямая» и «обратная» линейность (слово читается по типу палиндрома – как)
- б) морфологические процессы, дающие возможность поливариантного прочтения изолированного слова (микробов = миг рабов = быстротечность, смертность в оппозиции к вечным звездам)
- в) «зеркальность» строки (микробов в воздухе – «тройное» отражение, порождающее три слова от одной буквы)
- г) при грамматической коррекции изменяется смысл (в воздухе → воз духа = движение, перемещение, путь = Млечный Путь = звезды)
- д) поэтическая пунктуация (многоточие как знак, с одной стороны, незавершенности, с другой, – множественности однородного = микробов).

Все это говорит о сущности проявления поэтической структуры текста, которая

выявляет себя на всех уровнях организации стихотворения.

«Микроскоп» Василия Макаровича Шукшина написан в 1969 году, однако тот факт, что рассказ написан спустя несколько лет после появления стихотворения Вознесенского вовсе не указывает на возможность определенной текстовой «переклички» (сближения или отталкивания по принципу интертекста). Возводить «Микроскоп» Шукшина непосредственно к тексту Вознесенского было бы, по меньшей мере, рискованно; однако оба произведения – прозаическое и поэтическое – небесполезно рассмотреть с точки зрения реализации структурных определителей прозы и поэзии и выявления строевых принципов этих типов художественной речи.

Рассказ Шукшина и стихотворение Вознесенского посвящены по сути сходной проблеме. Сама формулировка её несколько затруднительна, т.к. *описание* текста никогда не приводит к раскрытию этой проблематики, тем менее применимо оно в обращении к поэзии (мы уже выяснили, что линейно – а описание и является линейной операцией – поэзия не может быть рассмотрена). Прозаическое же произведение в силу своих генетических особенностей можно, с известной долей приближенности и упрощения, редуцировать к некой формулируемой теме. «Микроскоп» в таком понимании будет посвящен теме некоммуникабельности, неуспокоенности души, поисков собственного я, открытия новой действительности и т.д. Одновременно тексты Вознесенского и Шукшина явственно соотносятся центральными образами: «звездными» и «микробами», а также темпорально: ночь.

Выделим из текста рассказа значимые для нашей темы элементы: герой рассказа приносит в дом купленный им микроскоп только под покровом темноты: «И вот поздно вечером (он действительно вламывал по полторы смены) пришел он домой, а в руках держал коробку, а в коробке, заметно, что-то тяжеленькое. Андрей тихо сиял» (Шукшин 1996-1: 397).

Уточнение «прозаических» обстоятельств, описание механизмов и обусловленностей, чисто прагматических по сути, – все это возможно только в прозе, а само построение предложения указывает как раз на противоположный принцип, наблюдаемому в «Ночи» Вознесенского: действие здесь только и воспринимается линейно, прямо (лат. *prorsa* – прямая), звено к звену: а) приход домой б) с коробкой в) в коробке микроскоп г) оттого герой и «сияет». Это его «сияние» в поэзии можно было бы интерпретировать так: свечение, символическое по своей сути, мифологизированно окрашенное и маркированное как «высокий символ». У Шукшина в его прозе эта возможность прочтения «гасится» сугубо прозаическими (сниженными) средствами (см. реплику супруги героя как реакцию на его «сияние»: «Что эт ты, как... голый зад при луне, светисся?»).

Далее. Аналогично, сниженно, обыгрывается и иронически переосмысливается функция микроскопа: «– Для чего он тебе? <...>

– Луну будем разглядывать!» (Шукшин 1996-1: 397)

Неразличение микроскопа и телескопа сродни неразличению малого и большого, высокого и низкого, видимого и невидимого, прекрасного и таинственно-враждебного (для

героев Шукшина, микроскоп видит тлетворное действие *микробов* на человека).

Восклицание «Сколько звезд!» у Вознесенского непосредственно поддержано такими сентенциями шукшинского рассказа: «Когда ужинали, Андрей все думал о чем-то, поглядывал на микроскоп и качал головой. <...>

- Сколько здесь? Приблизительно? (Вопрос относился к количеству микробов. – П. Г.)
- Сын наморщил лоб:
- С полмиллиончика есть» (Шукшин 1996-1: 399).

Рассуждения о микробах аналогичны у Шукшина и Вознесенского, причем то, что выражалось поэтом одной фразой, развернуто, что естественно, в прозе: «– Ты знаешь, что тебя на каждом шагу окружают микробы? Вот ты зачерпнула кружку воды... Так? – Андрей зачерпну кружку воды. – Ты думаешь, ты воду пьешь? <...> Микробов ты пьешь, голубушка, микробов. С водой-то. Миллиончика два тяпнешь – и порядок» (Шукшин 1996-1: 398).

Векторные координаты рассказа определенно подчинены принципам последовательности, следования логики жизни, фабуле происходящего. Здесь значимы такие образные детали, как: покачивание головой сверху вниз по прямой линии, наклоны над столом, изгибы тела (это практически обусловлено тем, что героям требуется наклониться, чтобы заглянуть в микроскоп). Значимым представляется и финальный эпизод рассказа, в котором герой терпит фиаско, его мечты разрушены: «Все рухнуло в один миг и страшно устремилось вниз, в пропасть» (Шукшин 1996-1: 402). Это движение, как мы смогли уже убедиться, потенциально можно рассматривать как значимый элемент в структуре построения именно прозаического текста.

Векторные показатели в поэзии и прозе (вероятно, не претендующие на звание универсальности и обязательности для всех произведений) играют, по всей видимости, свою вполне определенную строевую роль в организации структуры художественного текста. Тексты получают имплицитно заложенную в них генетическими традициями художественной речи возможности и изобразительные потенциалы, расшифровка и актуализация которых представляется весьма продуктивной.

Библиография

Ананьев, Б.Г., Психология чувственного познания. Москва, 1960.

Вознесенский, А.А., Избранное. Москва, 1990.

Литературный энциклопедический словарь. Москва, 1987.

Шукшин, В.М., Собрание сочинений в пяти томах. Москва, 1996.

* П. С. Глушаков - Рига, Латвия

© 2010, IJORS - INTERNATIONAL JOURNAL OF RUSSIAN STUDIES