Санкт-Петербургский государственный университет

**ОВСЯННИКОВА Валерия Андреевна**

**Выпускная квалификационная работа**

**Семантика графического облика текста в современной российской прозе (на материале произведений Д. С. Осокина)**

Уровень образования: магистратура

Направление 45.04.01 «Филология»

Основная образовательная программа ВМ.5614. «Филологические основы редактирования и критики»

Научный руководитель:

доцент, Кафедра русского языка,

Руднев Дмитрий Владимирович

Рецензент:

заведующий кафедрой, Кафедра образовательных технологий в филологии,

ФГБОУВО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена»,

Виландеберк Анна Арнольдовна

Санкт-Петербург

2023

ОГЛАВЛЕНИЕ

[ВВЕДЕНИЕ 3](#_Toc135601337)

[ГЛАВА 1. СЕМАНТИКА ГРАФИЧЕСКОГО ОФОРМЛЕНИЯ ПРОЗАИЧЕСКОГО ТЕКСТА 8](#_Toc135601338)

[1.1. Место авторской пунктуации в системе внеалфавитных знаков в русском письме 8](#_Toc135601339)

[1.2. Парапунктуационные (параграфические) аспекты графического оформления текста 31](#_Toc135601340)

[ГЛАВА 2. СВОЕОБРАЗИЕ ВИЗУАЛЬНОГО ОБЛИКА ПРОЗАИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ Д. ОСОКИНА 50](#_Toc135601341)

[2.2. Поэтика и язык произведений Д. Осокина 50](#_Toc135601342)

[2.2. Супраграфические и топографические аспекты текстов Д. Осокина 54](#_Toc135601343)

[2.3. Авторская пунктуация Д. Осокина: отражение потенциала системы русского языка 66](#_Toc135601344)

[2.3.1. «Облегченная пунктуация»: общая характеристика 66](#_Toc135601345)

[2.3.2. Роль тире в текстах писателя 72](#_Toc135601346)

[2.3.3. Особенности употребления запятых 76](#_Toc135601347)

[2.3.4. Выводы 83](#_Toc135601348)

[ЗАКЛЮЧЕНИЕ 87](#_Toc135601349)

[СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ 89](#_Toc135601350)

[ПРИЛОЖЕНИЕ 1 98](#_Toc135601351)

[ПРИЛОЖЕНИЕ 2 99](#_Toc135601352)

[ПРИЛОЖЕНИЕ 3 100](#_Toc135601353)

[ПРИЛОЖЕНИЕ 4 101](#_Toc135601354)

[ПРИЛОЖЕНИЕ 5 102](#_Toc135601355)

[ПРИЛОЖЕНИЕ 6 103](#_Toc135601356)

# ВВЕДЕНИЕ

Еще в период романтизма перед писателями встала проблема невыразимости — когда эпоха менялась быстрее, чем вербальная система. Слово переставало быть адекватным реальности, и тогда авторы стали привлекать другие знаковые системы для более точного выражения мысли и отражения окружающего и внутреннего мира. Скорость изменений действительности в современном мире достигла небывалых ранее значений, поэтому перед авторами стоит та же проблема. Вместе с тем ситуация, в которой они находятся сегодня, не вполне совпадает с эпохой романтизма. Благодаря активной работе современных лингвистов РАН в орфографический словарь ежегодно добавляются новые единицы, продолжается работа над Большим академическим словарем русского языка. При этом последний свод пунктуационных правил был принят еще в 1956 году, в совершенно другом государстве и в другой социальной реальности.

Современная пунктуационная система русского языка уже не в состоянии отразить все коммуникативные потребности человека, в связи с чем вновь, как в эпоху романтизма, большое значение приобретает авторская пунктуация. Сталкиваясь с авторской пунктуацией, редактор вынужден делать выбор между четким следованием кодифицированным нормам и принятием авторского варианта, зачастую сильно отклоняющегося от пунктуационных норм оформления текста. Главная трудность, возникающая в процессе работы редактора, — принять такое решение, чтобы пунктуационное оформление текста было адекватно смыслу произведения, авторской интенции. Решение подобных профессиональных задач должно строиться не только на прикладных навыках специалиста, но и на его установках, языковом чутье, уровне лингвистической осведомленности и умении верно интерпретировать метаграфемику. Современный человек значительную часть информации потребляет через визуальные образы, поэтому графический облик текста имеет не меньшее, а порой и большее значение, чем его вербальная составляющая.

В нашем исследовании вопрос семантики графического облика художественного текста рассматривается на материале Дениса Осокина — современного автора с ярким идиостилем.

**Актуальность** данного исследования определяется, во-первых, тем, что оно вносит вклад в изучение современной авторской пунктуации и, таким образом, расширяет наши представления о современной пунктуационной системе русского языка; во-вторых, тем, что авторская пунктуация рассмотрена как важный элемент идиостиля Дениса Осокина, что, следовательно, позволяет лучше понять особенности стиля этого писателя; в-третьих, тем, что выявленные отклонения изучены и интерпретированы сквозь призму функциональных возможностей современной русской пунктуации, т. е. сделанные наблюдения позволяют лучше понять коммуникативные возможности современной пунктуационной системы.

**Объект исследования** — графический облик текста.

**Предмет исследования** — семантика графического облика текста.

**Цель исследования:** выявить природу и специфику графических средств современного художественного текста, их роль в приращении смысла, в передаче авторского замысла и в воздействии на читателя.

Для достижения поставленной цели в выпускной квалификационной работе ставятся следующие **задачи:**

1. Изучить историю возникновения знаков препинания, принципы русской пунктуации;
2. Изучить место авторской пунктуации в пунктуационной системе русского языка и ее особенности;
3. Описать парапунктуационные аспекты графического оформления текста и выявить их семиотический потенциал;
4. Определить связь между графическим обликом текста и его семантикой и восприятием;
5. Описать поэтику Дениса Осокина, его идиостиль, особенности визуальной организации текста;
6. Выявить наиболее частотные пунктуационные отклонения в творчестве Дениса Осокина и исследовать их природу;
7. Рассмотреть методы, с помощью которых автор расширяет функциональные возможности современной русской пунктуации.

**Степень изученности темы.** Несмотря на возросший после выхода художественного фильма «Овсянки» в 2010 году интерес к фигуре Д. Осокина, его творчество не было в полной мере осмыслено наукой. На данный момент единственным исследователем его работ является Т. А. Чигинцева, написавшая кандидатскую диссертацию на тему «Визуально-стилевые особенности текстов Дениса Осокина», а также ряд научных статей. Разработкой вопросов визуального облика текста в общем и произведений Д. Осокина в частности занималась Т. Ф. Семьян. Аспектам творчества писателя, не относящихся к графическому оформлению текстов, посвящены отдельные статьи Е. В. Калашниковой, О. С. Крюковой, Д. А. Хромовой, Т. А. Михайловой, И. С. Полторацкого и др.

**Методологической основой работы** стали исследования разных периодов развития русского письма. История зарождения пунктуации и графики была рассмотрена через призму трудов М. В. Ломоносова, А. А. Барсова, Н. Г. Курганова, Я. К. Грота, Л. В. Щербы, А. А. Реформатского, А. Б. Шапиро, Г. К. Карапетян, Б. С. Шварцкопфа и др. В разработке актуальных вопросов пунктуации основное внимание было уделено исследованиям Н. С. Валгиной, Д. Э. Розенталя, В. В. Лопатина, С. В. Друговейко-Должанской, М. Б. Попова, Н. П. Перфильевой. Основой для описания параграфических средств стали работы Н. Л. Шубиной, Б. М. Гаспарова, а также А. Э. Мильчина и Л. К. Чельцовой. Вопросы семантики облика текста на примере поэзии разработаны А. В. Кореньковым, Д. Суховей, Ю. Н. Тыняновым, В. М. Жирмунским, Н. А. Фатеевой, Ю. Б. Орлицким. На примере современной прозы — Т. Ф. Семьян, Б. В. Томашевским, Т. А. Чигинцевой.

**Эмпирической базой для исследования** послужили прозаические тексты Дениса Осокина из сборника «Огородные пугала с ноября по март» (М.: АСТ, 2019. 528 с.).

**Гипотеза исследования:** одним из наиболее частотных способов пунктуационной реализации авторской интенции в современной российской художественной прозе является частичный отказ от знаков препинания. Отмечена тенденция отказа от прописных букв, повышается частотность тире, актуализируется вертикальный пробел. Перечисленные приемы обладают широким спектром интерпретационных возможностей и не противоречат системным свойствам русской пунктуации.

**Новизна исследования** состоит в том, что осмысление современных тенденций графического оформления текста производится через призму редакторской деятельности и с опорой на историю развития русской пунктуации и ее системные свойства.

В данной работе были применены следующие **методы**: логико-индуктивный и логико-дедуктивный (общенаучные методы), а также дескриптивный, сопоставительный, компонентного анализа и лингвостилистического анализа (лингвистические методы).

**Теоретическая значимость исследования** заключается в том, что изучение авторской пунктуации в произведениях Дениса Осокина позволило выявить закономерный характер отклонений, связанных не только с особенностями его идиостиля, но и с системными возможностями современной пунктуационной системы.

**Практическая значимость исследования** состоит в том, что оно может представлять интерес для редакторов и корректоров и использоваться для повышения их профессионального уровня. Кроме того, сделанные наблюдения и результаты работы могут быть использованы при изучении вопросов семантики графического облика текста, а также послужить материалом специальных курсов в образовательной практике.

**Структура работы** состоит из введения, двух глав, заключения, библиографического списка и шести приложений.

# ГЛАВА 1. СЕМАНТИКА ГРАФИЧЕСКОГО ОФОРМЛЕНИЯ ПРОЗАИЧЕСКОГО ТЕКСТА

## 1.1. Место авторской пунктуации в системе внеалфавитных знаков в русском письме

Зачатки русской пунктуации и средств графического выделения текста возникли еще в Древней Руси — уже в первых книжных памятниках (Остромирово Евангелие, 1056–1057) кроме букв кириллического алфавита можно обнаружить точки, надстрочные знаки и различные символы, а также встретить буквы разной величины, деление на колонки, другие средства выделения (см. Приложение 1). В 1863 году И. И. Срезневский отметил в тексте этого книжного памятника ряд разделительных знаков, употреблявшихся после нескольких написанных слитно слов: точки, которые ставились в середине строки и выше, кресты, узлы, четыре точки в виде креста, волнистая линия с двумя точками наверху и отдельно внизу и т. д. [Срезневский, 1863, с. 14]. Исследователи А. А. Шунейко и О. В. Чибисова называют первые символы — прообразы пунктуации, функционально с ней схожие, знаками разграничения (demarcation signs) и отмечают, что в кириллице (как и в латинице) они стали употребляться гораздо раньше, чем пробелы. Эти знаки были попыткой писцов зафиксировать смысловое и интонационное членение текста, лишенного разделения на слова [Шунейко, Чибисова, 2018, с. 221]. При всем внешнем разнообразии символов роль знака, тем не менее, была весьма неопределенной. С постепенным усложнением письменного языка и особенно синтаксиса вслед за точкой стали появляться и другие знаки препинания.

Все знаки, традиционно используемые в русском письме сегодня, можно условно разделить на два типа — буквенные и небуквенные, или алфавитные и внеалфавитные. Внеалфавитными считаются все пунктуационные и другие небуквенные символы. Так, С. В. Друговейко-Должанская и М. Б. Попов относят к внеалфавитным знакам письма не только знаки препинания и диакритические знаки, но также вертикальные и горизонтальные пробелы, разного рода идеограммы, слеш («косая черта»), шрифтовые выделения и некоторые другие символы [Друговейко-Должанская, Попов, 2019, с. 309]. В свою очередь А. А. Реформатский понимал под пунктуацией не только знаки препинания, но и другие графические символы — §, №, %, ◊ и т. п., кроме того, пробелы, абзацы, приемы расположения текста на плоскости (например, «красная строка», «лесенки» В. Маяковского), а также и различные графические приемы шрифтовых выделений (курсив, жирный, сплошные прописные и т. п.) [Реформатский, 1963, с. 214]. На основе теории А. А. Реформатского Г. К. Карапетян и Б. С. Шварцкопф разделили систему пунктуации на противопоставленные центр и периферию. В ядро понятия входят традиционно понимаемые знаки препинания, в то время как периферия объединяет композиционно-пространственные (абзац в выделительной функции, разделительные звездочки, линейка) и выделительные шрифтовые средства, служащие для членения печатного текста. Как отдельную структуру они также выделяют комплексы разнородных пунктуационных средств (прямая речь, списки с рубрикацией и т. д.) [Карапетян, Шварцкопф, 1990, с. 407]. В теории Н. Л. Шубиной каждый невербальный аспект визуальной составляющей текста получил собственный термин. Метаграфемы — социально отработанные невербальные знаки и средства, совместно с вербальными участвующие в организации текста как целостной семиотической системы. Или иначе — пунктуация в широком смысле. К синтаграфемам относятся знаки препинания в узком понимании. Супраграфемы — специальные метаграфические средства, участвующие в смысловой организации текста. К ним относятся: шрифтовые выделения, буквенный регистр, пробелы и т. д. И, наконец, топографемы — особенности расположения текста на странице, обеспечивающие его коммуникативно-прагматическую эффективность. К ним чаще всего относят непосредственно типографские средства, такие как характер полей, тип отступа, положение заголовка, сносок и т. д. [Шубина, 2006, с. 29].

На данном этапе развития русского письма не все перечисленные выше символы являются кодифицированными и однозначно описанными в грамматиках. Однако, безусловно, базовый пласт небуквенных знаков составляют знаки препинания — пунктуация. В данной работе понятия «пунктуация» и «знаки препинания» будут использоваться как синонимичные. Под ними будут пониматься десять основных внутристрочных символов, используемых в вербальном тексте: точка, вопросительный знак, восклицательный знак, запятая, точка с запятой, двоеточие, тире, многоточие, скобки и кавычки (синтаграфемы в теории Н. Л. Шубиной). В более широкое понятие — внеалфавитные знаки — войдут также диакритики, не относящиеся к буквенной системе. К параграфическим (парапунктуационным) средствам будут отнесены все типы пробелов, абзацные отступы, выделительные шрифтовые средства и иные аспекты положения текста на странице (супраграфемы и топографемы).

В определении фактора, стимулирующего становление пунктуации, многие исследователи единодушны — развитие знаков препинания в понимании, приближенном к современному, обусловлено развитием письменности и книгопечатания. Об этом пишут А. Б. Шапиро, Н. С. Валгина, Н. Л. Шубина, Г. К. Карапетян и Б. С. Шварцкопф. Так, последние связывают становление пунктуации с развивающимися потребностями письменного общения древних обществ: «Еще в древних европейских рукописях отмечены отдельные элементы пунктуации, прежде всего точка (и комбинации точек), а также двоеточие, запятая, точка с запятой; они непоследовательно употреблялись (помимо указания границ слова в текстах без пробела) как разделительные знаки препинания. Состав и употребление знаков препинания растет с развитием жанров и усложнением письменной речи». Однако исследователи подчеркивают, что решающим фактором в вопросе систематизации и унификации знаков препинания стало изобретение печатного станка [Карапетян, Шварцкопф, 1990, с. 407]. «Пунктуацию «изобрели» именно типографские работники, — утверждает Н. С. Валгина. — Их задача заключалась в такой подаче текста, чтобы читатель (книгопечатание значительно расширило круг грамотных людей) легко воспринимал прочитанное. И только значительно позднее, когда определенная пунктуационная система уже действовала, на расстановку знаков препинания стали оказывать серьезное влияние писатели» [Валгина, 2004, с. 8]. Иными словами, знаки препинания в современном понимании возникли из потребности такого членения речи, которое не могло быть реализовано ни речевыми (морфологическими), ни синтаксическими элементами.

Тем не менее, Н. С. Валгина также отмечает, что начальные попытки осмысления пунктуации были сделаны еще на Руси. Среди имен стоит выделить М. Грека, Л. Зизания, затем — М. Смотрицкого [Валгина, 2004, с. 8]. Однако расцвет разработки пунктуационных правил в России пришелся на XVIII–XIX века. Одним из первых теоретическую разработку вопроса пунктуации начал М. В. Ломоносов в «Российской грамматике» (1755). В этой работе Ломоносов разделил небуквенные знаки на две категории: строчные и надстрочные. К надстрочным знакам он отнес знак ударения и кратку. К строчным — запятую, точку, двоеточие («две точки»), точку с запятой, вопросительный («попросительный») знак, восклицательный («удивительный») знак, дефис для переноса слов («единительный») и скобки («поместительный») [Ломоносов, 1755, с. 51]. Ломоносов обобщил пунктуационные правила, закрепившиеся в русской типографской традиции к моменту появления «Грамматики». Однако обращение к автографам крупнейших русских писателей конца XVIII — первой половины XIX века обнаруживает тот факт, что хотя правила Ломоносова и были приняты авторами учебных и теоретических грамматик, они не соблюдались писателями. По мнению А. Б. Шапиро, с одной стороны, отступление от едва сформировавшейся нормы было уже проявлением индивидуально-авторского стиля, с другой стороны, писатели во многом полагались на переписчиков, редакторов, корректоров и других типографских работников, в большей степени знакомых с правилами письма [Шапиро, 1955, с. 26].

Все следующие разработки, получившие широкое распространение, в той или иной мере придерживались линии, начатой М. В. Ломоносовым. Разработку пунктуации продолжили А. А. Барсов («Краткие правила Российской грамматики…», 1771), Н. Г. Курганов («Письмовник», 1769), А. Х. Востоков («Русская грамматика…», 1831); Я. К. Грот («Спорные вопросы русского правописания от Петра Великого доныне», 1873; «Русское правописание», 1885) подвел итог всех исследований XIX века. А. А. Барсов и Н. Г. Курганов значительно расширили общие правила М. В. Ломоносова, а также более подробно охарактеризовали отдельные знаки препинания, уточнили правила их расстановки, переименовали некоторые из них. В грамматике А. А. Барсова нашли отражение отсутствующие у Ломоносова тире («молчанка») и кавычки («вносной»), а также появились звездочка («примечательный») и параграф («статейный») — все эти знаки уже употреблялись в печати второй половины XVIII века. Например, доподлинно известно, что тире первым начал употреблять Н. М. Карамзин. Включение звездочки и параграфа в список знаков препинания, по мнению А. Б. Шапиро, связано с невозможностью отнесения их ни к надстрочным, ни к подстрочным знакам [Шапиро, 1955, с. 22]. Однако во времена разработки пунктуации к знакам препинания могли отнести и парапунктуационные (в современном понимании) средства: так, в «Письмовнике» Н. Г. Курганова описан «примечательный» — подчеркивание слова в рукописной книге или замена шрифта в печатной для его выделения в ряде других [Курганов, 1818, с. 121]. Подобный процесс происходил и значительно позже, Л. В. Щерба, например, включил в список знаков препинания и абзац («красная строка»), который «углубляет предшествующую точку и открывает совершенно новый ход мыслей». При этом дефис, пробел и апостроф в его теории, хотя и являются дополнительными письменными знаками, «не относятся к знакам препинания, так как не имеют отношения фразовой интонации» [Щерба, 1935, с. 370].

Сегодня к пунктуационной системе русского языка относят десять знаков препинания: точка, запятая, точка с запятой, двоеточие, тире, вопросительный знак, восклицательный знак, многоточие, скобки, кавычки. Каждый из этих знаков — графических символов — указывает на смысловое и структурное членение письменного текста и сигнализирует об интонации его прочтения [Друговейко-Должанская, Попов, 2019, с. 309]. Принципы, на основе которых тот или иной знак требует или допускает постановки в том или ином месте письменного текста, складывались постепенно и были напрямую связаны с этапами формирования русской пунктуационной системы. Так, М. В. Ломоносов в одной из первых попыток описания знаков препинания («Российская грамматика») не только изложил правила употребления, но и попытался осмыслить пунктуацию как систему. Уже тогда он выделил принцип постановки знаков препинания, опирающийся на смысл и структуру высказывания. В общем виде этот принцип звучал так: «Строчные знаки ставятся по силе разума и по его расположению и союзам» [Ломоносов, 1755, с. 60]. В «Письмовнике» Н. Г. Курганова эта формулировка сохраняется дословно, однако ее предваряет еще одно важное уточнение: «Препинания служат к изъяснению смысла в письме и ко избежанию всякого противного толкования» [Курганов, 1818, с. 120]. Таким образом подчеркивается смыслоразличительная функция пунктуации. В разделах, посвященных конкретным знакам препинания, Курганов расширяет ряд принципов, от которых зависит постановка знака. Среди них и интонационное основание (в частности, постановка запятой, точки с запятой и двоеточия зависит от длительности «отдохновения» — паузы), и синтаксическое (о двоеточии сказано так: «Через сие разделяется период в две части, из которых первая часть называется предыдущим, а вторая последующим предложением, который, однако, не принимает тогда с начала большой буквы»), и смысловое (точка с запятой ставится, когда «главная часть периода в особливые и различные части разделена быть должна») [Курганов, 1818, с. 121].

Современная грамматика, несмотря на долгий путь развития, сохраняет преемственность — в ней обнаруживаются черты даже самых ранних исследований, что в определенной степени подтверждает историческую устойчивость системы, несмотря на ее гибкость. На сегодняшний день не существует единственного подхода — принято выделять три основных принципа расстановки знаков препинания. К ним относят грамматический (структурно-грамматический, синтаксический), смысловой (логический) и интонационный — основания, не сформулированные, но обозначенные еще Н. Г. Кургановым.

Грамматический принцип отражает синтаксическую структуру предложения и обусловлен необходимостью структурного разграничения внутри предложения и между предложениями: это выделение вставных конструкций и оборотов, связь простых предложений внутри сложного и так далее. «Грамматический принцип способствует выработке твердых общеупотребительных правил расстановки знаков препинания. Знаки, поставленные на таком основании, не могут быть факультативными. Это тот фундамент, на котором строится современная русская пунктуация» [Валгина, 2004, с. 19]. Грамматическое направление в пунктуации принято связывать с именем Я. К. Грота. Он утверждал, что основные знаки препинания (точка, запятая, точка с запятой и двоеточие) указывают на связь между предложениями и членами предложений, помогая читающему понять письменную речь [Грот, 1890, с. 102]. И хотя в исследованиях ученый опирался на длительность пауз в устной речи, в основе сформулированной им теории лежало логическое членение речи, подкрепленное синтаксическими особенностями высказывания. Исключение составляли лишь знаки в конце предложения — на их расстановку влияла интонация и паузы [Валгина, 2004, с. 10].

Второй принцип — смысловой. Говоря о нем, важно отметить, что, с одной стороны, грамматическое членение текста отчасти задается смыслом высказывания и потому знаки, выставляемые с грамматической точки зрения, также оказываются тождественными знакам смысловым, однако грамматика допускает случаи, когда смысловое членение речи подчиняет себе структурное для уточнения сути высказывания или его оттенка, избежания двусмысленности. По сути это частное проявление общей гибкости русской пунктуационной системы: одновременно с жесткими правилами в ней также содержатся указания, допускающие вариативность (взаимозаменяемость некоторых знаков в определенных контекстах, факультативность постановки знака и т. д.). Такое явление обладает колоссальным потенциалом для пишущего и позволяет уточнять не только смысловые, но и стилистические особенности создаваемого текста. О смысловом принципе Н. С. Валгина пишет так: «Значение уточнения, конкретизации, значение дополнительного, попутного сообщения, подчеркивание всевозможных деталей и т. д. — все эти смысловые оттенки передаются с помощью обособленных и присоединительных членов, которые оформляются на письме знаками препинания» [Валгина, 2004, с. 25]. Первым теоретиком этого принципа считается Ф. И. Буслаев. Он отмечал, что знаки препинания, с одной стороны, помогают яснее излагать мысли, отделяя друг от друга предложения или их фрагменты, а с другой стороны, выражают ощущения говорящего и его отношение к слушающему» [Цит. по: Анохина, 2009, с. 233].

Наименее самостоятельным и наиболее поздно сформировавшимся направлением можно назвать интонационное. Этот принцип основывается на собственно интонации — он указывает на повышение и понижение тональности, создание пауз, выделение слова или речевого фрагмента внутри высказывания и т. д. Факт второстепенности этого принципа подчеркивается рядом случаев, когда пропуск знака, его постановка или замена невозможны ввиду конфликта с грамматическим принципом, по сути «поглощающим» интонационный. Н. С. Валгина выделяет две группы таких случаев: а) знак стоит там, где нет паузы, и б) пауза есть там, где нет знака. Исследовательница также отмечает, что фиксируемый знаком препинания интонационный штрих часто является следствием заранее сформированного под эту задачу смыслового и грамматического членения предложения [Валгина, 2004, с. 31]. Таким образом, интонация чаще всего выступает в качестве зависимого, а не основополагающего фактора расстановки знаков препинания, хотя, конечно, она безусловно учитывается. На первый план такое пунктуационное членение выходит лишь в том случае, когда интонация выражает исключительно эмоциональную окраску речи. «Такие интонационно обусловленные знаки передают эмоциональную напряженность, стремительность речи, т. е. отражают ее экспрессивность, особую выразительность», — пишет Н. С. Валгина [Валгина, 2004, с. 32]. К первым теоретикам интонационной теории относят А. М. Пешковского и Л. В. Щербу. Первый полагал, что пунктуация призвана отражать в первую очередь декламационно-психологическое членение речи, то есть знак является письменным эквивалентом особенностей устной речи. Л. В. Щерба считал, что знаки препинания обозначают ритмику и мелодику фразы, то есть основанием для их постановки является именно интонация внутри фразы. Он углубил позицию А. М. Пешковского, стараясь проникнуть в суть явления ритмомелодии, на которой, собственно, и основывается членение сформулированной мысли. Как бы то ни было, ритмомелодия как параметр весьма субъективна и индивидуальна, именно поэтому этот принцип не мог бы стать основным. Об этом же пишет Н. С. Валгина: «Пунктуация, построенная на такой основе, никогда не приобрела бы столь необходимых, социально значимых качеств, как стабильность и общепринятость» [Валгина, 2003, с. 388]. Тем не менее, в статье «Пунктуация» в Литературной энциклопедии Л. В. Щерба отмечает то самое «триединство» системы русской пунктуации, говоря о том, что ее правила «являются отчасти фонетическими, отчасти смысловыми, отчасти формальными» [Щерба, 1935, с. 368].

Принципы русской пунктуации формировались веками — параллельно с самой системой знаков препинания. В разное время в научной среде центральную позицию занимали разные направления, чтобы в современности функционировать в достаточно крепкой связи. Так, С. В. Друговейко-Должанская и М. Б. Попов отмечают, что принципы русской пунктуации не только не противопоставлены, но и тесно связаны друг с другом. Зачастую мотивом постановки определенного знака препинания в определенное место письменного высказывания становятся два или даже все три принципа пунктуации, однако авторы добавляют, что при условном «конфликте» принципов интонационный занимает подчиненное положение [Друговейко-Должанская, Попов, 2019, с. 316]. Иерархичность внутри системы, казалось бы, равноправных принципов русской пунктуации подчеркивают и многие другие лингвисты. В частности, ведущим в сложившейся совокупности принципов оказался самый ранний, грамматический. По мнению Т. Я. Анохиной, «он обеспечивает пунктуации определенную стабильность, а два других дают возможность передать все богатство и разнообразие смысловых оттенков и эмоций» [Анохина, 2009, с. 233]. Следующим по значимости обычно выделяется смысловой и в какой-то мере опциональным считается интонационный. Так, Н. С. Валгина отмечает, что наибольший процент объективности заложен именно в первых двух принципах, что позволяет объединить их в единый структурно-семантический, или семантико-грамматический принцип [Валгина, 2004, с. 11]. А. А. Реформатский фактически отрицал состоятельность третьего принципа, отмечая невозможность эквивалентного соотношения единиц устной и письменной речи. «Пауза устной речи может соответствовать и пробелу, и многоточию, и особому расположению строк. Тембровое и ритмическое выделение каких-либо слов высказывания может соответствовать и дефисно-послоговому написанию, и подчеркиванию, и курсиву. Почти невозможно найти интонационный эквивалент кавычкам (а они могут быть двоякие: « — елочки и “ — лапочки!), различию выделения курсивом и жирным, сознательному различению двоеточия и тире. А что интонационно может соответствовать комбинированным знакам, да еще взятым в скобки (??), (?!), (!?!) и т. п. или изолированным пунктуационным знакам без слов» [Реформатский, 1963, с. 215].

Несмотря на внешние конфликты этих принципов, а также значимые расхождения в суждениях теоретиков разных направлений, по сути все они отталкиваются от коммуникативной функции пунктуации — именно этот тезис в трудах разных эпох и разных направлений не подвергался сомнению. Этот же тезис лег в основу современного понимания пунктуации. К. Я. Сигал в работе «Развитие теории пунктуации в первой четверти XXI века: основные тенденции» обобщил имеющиеся в новейшей истории исследования, а также представил динамику развития пунктуационной теории. Он отмечает, что в исследованиях конца прошлого века преобладал функционально-системный подход — пунктуация рассматривалась как особая система, отражающая функциональную предназначенность знаков в письменном высказывании и его частях. Однако в начале XXI века функционально-системный подход перестал отвечать требованиям нового времени: акцент с пунктуации как объекта сместился на пишущего, то есть на субъект речевого акта. По этой причине в современной теории пунктуации главенствующим стал коммуникативно-прагматический подход [Сигал, 2022, с. 96]. Тем не менее нельзя сказать, что данный подход возник лишь в новой эпохе. Несмотря на то, что в советской лингвистике основным направлением являлось функциональное, выявляющее закономерности употребления знаков препинания через призму их бытования в реальных текстах, уже в конце XX века начали говорить о коммуникативном понимании роли пунктуации. Так, в Лингвистическом энциклопедическом словаре под редакцией В. Н. Ярцевой (1990) это направление уже выделяется наряду с тремя традиционными. Оно описывается как «возможность подчеркивания в письменном тексте с помощью знаков препинания коммуникативной значимости слова​/​группы слов» [Карапетян, Шварцкопф, 1990, с. 407].

Как средство коммуникации знаки препинания можно рассматривать, в частности, еще и потому, что они по сути являются кодом — от пишущего к читающему. Каждый из десяти известных знаков препинания выполняет определенную функцию или ряд функций в зависимости от его места в предложении. Пласт знаков с заранее определенными значениями позволяет правильно закодировать и декодировать письменное сообщение, то есть играет важную роль как в создании текста, так и в его адекватном восприятии. Смысл высказывания задает и положение знака в тексте, и его собственная семантика. Тема семантизации знаков препинания в большей степени разработана на примерах более ранних текстов, чаще древнерусских или средневековых [Друговейко-Должанская, Попов, 2019, с. 319]. В этой связи важно отметить, что с семантической точки зрения система знаков исторически очень постоянна: со времен Ломоносова «значения мало чем отличаются от основных значений знаков в современной пунктуации, а это свидетельствует об ее устойчивости и стабильности» [Валгина, 2004, с. 9]. Во многом это связано с тем, что грамматика М. В. Ломоносова стала основой трудов многих ученых: и Н. Г. Курганова, и А. А. Барсова, и даже Н. И. Греча, А. Х. Востокова и Ф. И. Буслаева. Именно стабильность семантики позволяет носителям языка однозначно интерпретировать знаки препинания в текстах даже отдаленных от современности эпох (в противовес, например, лексическим единицам, которые могут менять значение или вовсе выходить из употребления значительно быстрее). Постоянство символического смысла русской пунктуации во многом поддерживает фразеология — как в общенациональных формах («поставить точку», «в кавычках», «через запятую» и т. д.), так и в индивидуально-авторских употреблениях, основанных на той же системе символических значений. Подробнее этот вопрос рассмотрен в учебнике С. В. Друговейко-Должанской и М. Б. Попова «Современное русское письмо: графика, орфография, пунктуация» (СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2019. 400 с.).

Однако если собственная семантика знаков препинания не подверглась значительным изменениям, принципы их расстановки по мере развития системы имели определенные корректировки. В XVIII и XIX веках рекомендациями в сфере пунктуационного оформления текста занимались отдельные ученые — авторы трудов. Как было сказано выше, многие из них опирались на теоретические разработки М. В. Ломоносова, дополняя и конкретизируя его положения. В капитальном труде «Спорные вопросы русского правописания от Петра Великого доныне», изданном в 1873 году, Я. К. Грот подвел итог большинству исследований авторов-предшественников. Несмотря на то что пунктуации в книге отведена лишь небольшая часть (догматическое изложение основных правил расстановки знаков препинания), пунктуационные правила Грота вошли в практику школьного преподавания и печати. Они оказались удобными для повседневного использования именно благодаря тому, что основывались на синтаксисе предложения, который носители осваивали в процессе обучения в школе. Еще одним источником для составления учебников и справочников стал другой труд Грота, «Русское правописание», выдержавшее с первого издания в 1855 году 20 переизданий. В 1955 году в труде «Основы русской пунктуации» А. Б. Шапиро отмечал, что в основных чертах эти правила действуют до сих пор [Шапиро, 1955, с. 44]. В XX веке курс на систематизацию имеющихся знаний и разработку единого свода правил был взят на уровне государственной политики. И хотя реформа русского правописания 1917–1918 гг. не коснулась пунктуации, научная работа не прекращалась. Вопросами пунктуации в эпоху СССР занимались Л. В. Щерба, А. М. Пешковский, А. Б. Шапиро, Д. Э. Розенталь и др. Ключевым результатом работы специальной комиссии из научных сотрудников Академии наук и известных методистов-филологов стало издание Правил русской орфографии и пунктуации в 1956 году, в которых изложены нормы употребления знаков препинания в русском письме. Этот труд является последней кодифицированной разработкой и на сегодняшний день, спустя почти 70 лет после издания, что приводит к ряду затруднений носителей языка. Затруднения связаны с тем, что Правила не являются исчерпывающими: русская пунктуация продолжает активно развиваться, и данный свод уже не способен отвечать на современные запросы в полной мере. По словам Н. Л. Шубиной, действующие правила значительно «сузили понятие пунктуационной нормы. В результате возникла заманчивая перспектива расставлять знаки препинания без опоры на действующие нормы и традиционную практику их употребления» [Шубина, 2006, с. 5].

Сегодня эта проблема решается разными способами. Во-первых, ведущие лингвисты не раз инициировали создание нового свода правил, дополняющего и расширяющего текущий, однако возникали препятствия разного рода: исторические и общественные. Почти сразу после принятия свода Правил 1956 года, в 1964 году, появился усовершенствованный проект, однако он так и не был принят. Ближайшее представление обновленного свода ожидается к концу 2023 года. Параллельно с попытками формирования обновленного общегосударственного свода на основе Правил разрабатывались различные учебные пособия и справочники, дополняющие и корректирующие существующие правила. Такие издания, выпущенные Российской академией наук, обладают полной научной силой, однако неполной правовой. В конце XX века наиболее полными и авторитетными источниками по части пунктуации являлись «Справочник по правописанию и литературной правке» (1967) и «Справочник по пунктуации» (1984) Д. Э. Розенталя, выдержавшие множество переизданий и выпускающиеся по сей день. В 2006 году Институтом русского языка им. В. В. Виноградова РАН и Орфографической комиссией при Отделении историко-филологических наук РАН был выпущен академический справочник «Правила русской орфографии и пунктуации» под редакцией В. В. Лопатина. Эта работа была призвана дополнить, уточнить и скорректировать официально действующие к началу ХХI века положения орфографии и пунктуации. Появились и специализированные узкопрофильные издания. Например, «Справочник издателя и автора» А. Э. Мильчина и Л. К. Чельцовой.

Еще одной попыткой решения проблемы устаревания и неполноты некоторых положений Правил в сфере нехудожественных текстов являются книги и электронные издания современных представителей сферы создания и редактирования текстов. Это могут быть локальные редакционные политики, адаптированные под нужды конкретной компании, как, например, «Текст в Модульбанке» Л. Сарычевой (2016). Это также книги, ориентированные на массового читателя, нередко вызывающие негативную реакцию в профессиональной филологической среде, например, «Пиши, сокращай: как создавать сильный текст» М. Ильяхова и Л. Сарычевой (1-е изд. — 2016). Вопросы пунктуации и тесно связанной с ней типографики нередко освещены в такой литературе для дизайнеров, как «Ководство» А. Лебедева, а также в блог-заметках И. Бирмана, А. Горбунова и др.

В сфере художественной литературы способом преодоления недостатков существующей кодифицированной пунктуационной системы, безусловно, можно назвать некодифицированную, авторскую пунктуацию. Однако рассматривать это явление стоит от противного: как намеренное нарушение существующих правил для достижения определенного коммуникативного или художественного эффекта, в перспективе развивающее норму. Изучение истории становления пунктуации показало, что именно корпус художественных текстов и писательская практика становились основными источниками корректировок грамматик. Сколь бы ни были оригинальны авторские решения, наука следит за идеями мастеров художественного слова, и если то или иное отступление от нормы становится не единоразовым, а систематическим, может произойти «узаконивание» новой нормы. Развитие кодифицированной пунктуационной нормы неразрывно связано с понятием авторской пунктуации — именно она была двигателем изменений и остается им в современности. Так, Н. С. Валгина отмечала: «Современная русская пунктуация, отраженная в печатных текстах, представляет собой совокупность общепринятых, рекомендуемых соответствующими документами правил пользования знаками препинания и особенностей индивидуально-авторского употребления» [Валгина, 2004, с. 7].

Вопреки расхожему мнению, эксперименты со знаками препинания не являются продуктом современной эпохи. Уже с первых попыток принятия письменной языковой нормы, которая стала регулировать орфографию и пунктуацию, у авторов появилась возможность достигать эффекта экспрессии, нарушая их. Осознанное нарушение нормы началось практически сразу после ее формирования — так использование некодифицированной пунктуации стало проявлением индивидуального стиля. Например, поэт Ф. Н. Глинка в стихотворении «Музыка миров» (1830) не только употребил непривычные для современников сочетания знаков препинания, но также ввел в текст шести- и семиточия. Стоит отметить, что в поэзии пунктуационные эксперименты также неразрывно и в большей степени, нежели в прозе, связаны с построением нужной мелодики фразы. Вторая причина несоблюдения норм авторами объясняется проблемой «невыразимости»: известно, что еще в начале XIX века, когда ведущую роль в русской литературе занимал романтизм, авторы намеренно отклонялись от существующих пунктуационных правил в связи с тем, что эпоха менялась быстрее, чем система языка, и слово переставало адекватно отражать реальность. Тогда писатели привлекали другие знаковые системы для более точного выражения мысли и отражения окружающего и внутреннего мира. Третья причина была описана Е. М. Филомафитским в статье «О знаках препинания вообще и в особенности для российской словесности» (1822): «Большая часть пишущих ставят первый попавшийся под него их знак и притом нимало не заботясь, будет ли он у места или нет» [Филомафитский, 1822, с. 72]. Автор поднимал проблему игнорирования писателями установленных норм пунктуации и их полное полагание на редакторов и других типографских работников. Подтверждение этому тезису можно найти в многочисленных рукописях середины XIX века. Хотя, конечно, были распространены и случаи писательского сопротивления — как следованию нормам, так и редакторскому вмешательству. «У каждого автора — свой собственный слог, потому своя собственная грамматика, мне нет никакого дела до чужих правил, я ставлю запятую перед „что“, где она мне нужна, а где я чувствую, что не надо перед „что“ ставить запятую, там я не хочу, чтобы мне ее ставили», — вспоминала слова Ф. М. Достоевского его редактор и корректор В. В. Тимофеева [Тимофеева, 1990, с. 142]. В дальнейших рассуждениях мы будем опираться на первые два пункта — нарушения нормы для достижения эффекта экспрессии и вследствие неполноты вербального компонента, т. к. главная отличительная черта понятия авторской пунктуации состоит, в первую очередь, в преднамеренности отступления от нормы.

Однако прежде чем начать рассмотрение авторской пунктуации как частного случая отступления от пунктуационной нормы, необходимо дать определение самой нормы. Чешский лингвист А. Едличка в 1988 году выделил три типа норм, которые поддерживает и современная ортология. К ним относятся:

1. языковые (системные) — обусловленные самой системой языка, включающие в себя все языковые средства и способы их реализации в конкретной языковой системе;
2. коммуникативные (ситуативные) — обусловленные речевой ситуацией, включающие, помимо языковых, невербальные компоненты;
3. стилистические — обусловленные функциональным типом речи определенного высказывания или текста [Едличка, 1988, с. 146].

Кроме того, лингвист разводит понятия «норма» и «кодификация», отмечая, что вторая «статична по своему характеру, сохраняет и фиксирует литературную норму в данный момент, в момент, когда она была создана, и в течение всего периода своего действия она остается неизменной» [Едличка, 1988, с. 68]. При этом автор добавляет, что основной функцией кодификации с социальной точки зрения является стабилизация и регуляция функционирования и развития литературной нормы. Иными словами, кодификация — отражение существующих в определенный момент времени норм, корпус допустимых употреблений. Это следует из определения, однако на практике кодификация не отражает реальную норму, поскольку с момента принятия Правил русской орфографии и пунктуации 1956 года прошло 67 лет — это колоссальный срок для живой, постоянно развивающейся материи языка. Таким образом, на сегодняшний день можно говорить не только о разрыве между нормой и кодификацией, но еще больший разрыв представляет сравнение кодификации и узуса — реального употребления. Н. Л. Шубина отмечает, что подобное несоответствие между формальным сводом правил и реальной практикой употребления знаков препинания «существенно осложняет деятельность интерпретаторов текстов (редакторов, корректоров, переводчиков и др.) и учителей» [Шубина, 2006, с. 52].

Преодоление разрыва между узусом и кодификацией в рамках нормы и решение пунктуационных конфликтов на пути текста от автора к читателю с момента зарождения книгопечатания является задачей редакторов и других типографских работников. Это уточнение необходимо, в частности, потому, что исторически подобный вопрос не являлся авторским. Автор действует в рамках определенной коммуникативной и художественной задачи, подбирая под ее решение элементы из всей совокупности внеалфавитных знаков письма, предлагаемых системой языка, комбинируя их, а также при необходимости создавая новые графические элементы. Так, Н. П. Перфильева пишет о том, что профессионализм редактора проявляется в гибкости его пунктуационного мышления — в его способности выбрать наиболее коммуникативно-целесообразный вариант пунктуационного оформления высказывания из ряда возможных в соответствии с замыслом автора и особенностями восприятия адресата [Перфильева, 2009, с. 98]. Таким образом, задача редактора осложняется тем, что подключается компонент авторского замысла, который необходимо сохранить наряду с балансированием между нормой и кодификацией. Конечно, сделать это в существующих рамках не всегда возможно, и, в частности, поэтому существует понятие авторской пунктуации.

«Авторские знаки (в собственном смысле этого слова) потому и называются авторскими, что они не связаны жесткими правилами расстановки и всецело зависят от авторской воли, воплощают индивидуальное ощущение их необходимости», — утверждает Н. С. Валгина [Валгина, 2004, 1971]. Д. Э. Розенталь пишет о том, что термин «авторская пунктуация» допускает двоякое толкование: с одной стороны, как индивидуальное пунктуационное оформление текстов определенного писателя, в целом не противоречащее актуальным правилам, с другой стороны, как «сознательное отступление от действующих норм пунктуации и особое применение знаков препинания в художественных текстах». В связи с трудностью проведения четкой границы между обозначенными понятиями, ученый предлагает рассматривать авторскую пунктуацию сразу в двух аспектах [Розенталь, www]. Несмотря на поддержку обозначенной позиции, мы также не можем не отметить, что сегодня в общественном сознании трактовка стала чрезвычайно широкой: закреплен знак равенства между понятием авторской пунктуации и намеренным отступлением от пунктуационных норм, часто в ироническом ключе «авторской» могут называть любую не соответствующую норме пунктуацию. В попытке решить проблему неоправданно широкого внедрения этого термина в практику обучения, а также в практику интерпретации текстов разной жанрово-стилистической принадлежности исследователи используют понятие нерегламентированной пунктуации, частными проявлениями которой можно назвать авторскую и индивидуализированную пунктуацию. «Нерегламентированная пунктуация — не закрепленная действующими правилами, представляющая собой разнообразные отклонения от общих норм и существующая наряду с регламентируемой», — пишет Н. Л. Шубина. К ней исследовательница в основном относит супраграфемы и топографемы — парапунктуационные средства, отвечающие за облик текста: шрифт, регистр, пробелы, положение текстовых блоков на странице и т. д. Употребление супраграфем и метаграфем обусловливается внутренними свойствами текста и коммуникативными задачами автора, а их лингвистическая интерпретация создает условия для изменения и уточнения действующих норм [Шубина, 2006, с. 66]. Иными словами, речь идет о приращении семантики текста при помощи визуальных невербальных средств — параграфемики.

При анализе нерегламентированной пунктуации Н. С. Валгина выделяет три круга явлений:

1. Знаки, свойственные пунктуационной практике определенного исторического периода. Несмотря на значительную степень стабильности пунктуационной системы русского языка, знаки подвергались некоторым функциональным изменениям, менялись и условия их применения (например, в XIX веке двоеточие обладало более широким кругом значений). Такие знаки нельзя рассматривать как авторские, т. к. они относятся не к собственно авторскому своеобразию, а к своеобразию исторического периода и бытующих в нем норм. По этой же причине нельзя оценивать каждое несоответствие кодификации у современного автора как индивидуальное проявление, поскольку это может быть отражением общих тенденций развития пунктуации. Выход за пределы кодификации не всегда означает выход за пределы нормы. «Подобные отклонения от правил готовят почву для изменения самих правил».
2. Знаки, ставящиеся на основании смыслового принципа пунктуации. Эти знаки избираются в зависимости от конкретных коммуникативных задач из заложенной в системе вариативности. Они в большей степени связаны с индивидуальностью пишущего, однако тоже не являются авторской пунктуацией, поскольку обусловлены контекстом, который диктует соответствующее осмысление. Такие знаки лучше называть контекстуальными, или вариативными.
3. Знаки, относящиеся к авторской пунктуации. «Это знаки, к которым пишущий „испытывает особое пристрастие“, знаки „излюбленные“, точно так же как могут быть излюбленными обороты речи, специфические синтаксические построения, которые или сами по себе, или в сочетании с другими создают стилистику автора: сообщают тексту свой ритм, свои акценты. Это то, что составляет своеобразие художественного письма. <...> Стилистически значимые знаки не связаны с истолкованием смысла и разноплановостью прочтения. Они служат скорее целям живописности и изобразительности, подчеркивают своеобразие мелодическое, указывают на распределение логических и фразовых ударений, пауз и т. д.» [Валгина, 1978, с. 50].

По Н. Л. Шубиной, главной отличительной особенностью авторской пунктуации является фигура самого автора, его доказанное новаторство в пунктуационном оформлении художественного текста и стилистическая последовательность в метаграфемике. Иными словами, один автор — одна совокупность приемов. При этом установить «авторство» пунктуационного оформления текста не всегда возможно, т. к. в процессе подготовки к изданию книга проходит несколько этапов правки: редакторской, корректорской, иногда текстологической. Объем и характер таких правок зависит от многих условий: от авторского уровня владения литературным языком, от его следования кодифицированным нормам, от языковой культуры редактора и корректора и уровня их строгости в соблюдении норм и т. д. По сути большинство текстов печатной литературы, доходящих до читателя через посредника, издательство, являются продуктом сотворчества автора, редактора и корректора.

В случае невозможности установления авторства пунктуационных приемов корректнее говорить об индивидуализированной пунктуации. К ней относится «нерегламентированное употребление пунктуационно-графических средств, но обусловленное свойствами конкретного текста и принятой социокультурной практикой оформления письменного текста» [Шубина, 2006, с. 73]. Иными словами, Н. Л. Шубина вновь подчеркивает важность отношений «узус — норма», а также делает акцент на социально-коммуникативной природе пунктуации. Об этом же пишут Н. С. Валгина и В. Н. Светлышева: «Индивидуальная пунктуация правомерна только при таком условии, когда при всем богатстве и разнообразии оттенков смысла пунктуации не утрачивается ее социальная сущность, не нарушаются ее основы» [Валгина, Светлышева, 1993, с. 280]. Развивая этот тезис, Н. Л. Шубина отмечает, что даже самая революционная авторская пунктуация должна учитывать интересы читателя: она не должна нарушать системные свойства знаков препинания и обязана соблюдать определенный минимум правил. Нарушение предлагается расценивать как пунктуационную ошибку, приводящую к коммуникативному конфликту [Шубина, 2006, с. 73].

Однако есть авторы, чей неоднозначный или новаторский стиль с самого начала предполагает достаточно узкий круг читателей. На наш взгляд, слабое отклонение от кодифицированной нормы можно назвать акцентом, в то время как сильное может являться художественным вызовом читателю, побуждающим его декодировать намерение автора или совсем отказаться от текста. В отношении перегруженного некодифицированной метаграфемикой произведения актуально говорить о сниженном уровне «комфортности текста» (термин Л. В. Щербы), что может стать для читателя стимулом, на который он, предположительно, отреагирует конструктивными усилиями поиска причины отклонений от языкового эталона. А. А. Штеба отмечает, что метаграфические преобразования, которые приводят к снижению «комфортности текста», активизируют поисковые механизмы сознания адресата и мотивируют его к определению причины некомфортности, что позволяет сбалансировать процесс коммуникации посредством рецепции-понимания [Штеба, www].

Как бы то ни было, такой подход значительно сужает круг потенциальной аудитории, что, впрочем, можно трактовать как намеренное ограничение числа читателей и следование позиции «искусства не для всех». Главной целью автора можно считать не коммуникацию, а скорее выражение художественного высказывания через усложнение. В этом проявляется конструктивная сторона деструкции — сосуществование плоскостей прекрасного и безобразного. По словам А. А. Штебы, безобразное не всегда оценивается как отрицательное. На уровне сравнения с нормой безобразное становится маячком, указывающим на отклонение. При этом безобразное как вещь-в-себе также можно рассматривать с позиции нормы, в этом случае нарушение системы приводит к развитию ее скрытого потенциала [Штеба, www]. Таким образом, грамотная работа автора с метаграфемикой позволяет не только имплицитно выразить определенный замысел, но также является способом вычленения целевой аудитории из общего массива читателей посредством использования механизма «свой — чужой».

Говоря об экспериментах с метаграфемикой, нельзя не упомянуть и о некоторых попытках создания новых знаков препинания, которые, однако, так и не укрепились в системе русской пунктуации. Например, в 2006 году филолог Михаил Эпштейн предлагал использовать в русском правописании «многопятие» — «знак препинания в виде трех запятых, который служит для обозначения предметов, пропущенных при перечислении, указывает на незавершенность или незавершимость перечислительного ряда. «Я мучаюсь, уговариваю, доказываю,,, а ты ни слова в ответ». По мнению Эпштейна, здесь «многопятие» уместнее многоточия, так как многоточие означает недосказанность, в то время как «многопятие» подходит для перечисления элементов, многие из которых пропущены для краткости [Эпштейн, www]. В том же году дизайнер Артемий Лебедев предложил ввести знак двоезапятие — две запятых друг над другом. По мнению Лебедева, такой символ, в отличие от точки с запятой, не получившей должного распространения в практике письма, графически и интонационно больше подходит для обозначения паузы [Лебедев, www]. К этой же категории относятся уже упомянутые выше шести- и семиточия Ф. Н. Глинки. Можно утверждать, что частное проявление авторской пунктуации — знаки собственные: на сегодняшний день ни один из них не получил широкого распространения, однако будет вполне корректным внести их в разряд внеалфавитных знаков, или метаграфем.

Основная причина, по которой необходимо внимательно изучать авторскую пунктуацию состоит в том, что именно из индивидуальных проявлений формируется будущая норма, а позже и кодификация. Так было на протяжении всей истории русской пунктуации. «Пунктуационные нормы, выдержавшие “испытание” в процессе массовой и регулярной воспроизводимости и получившие одобрение и признание в обществе, фиксируются в правилах пунктуации. Разрыв между нормой и ее кодификацией в различных пособиях и справочниках по пунктуации объективно закономерен» [Шубина, 2006, с. 58]. Таким образом, норма всегда будет опережать кодификацию, а узус — норму. Основной задачей кодификатора является такая формулировка правил, которая бы не препятствовала естественным колебаниям, свойственным пунктуационной норме.

## 1.2. Парапунктуационные (параграфические) аспекты графического оформления текста

Графические выделения появились в самых первых рукописных книгах задолго до изобретения печатного станка. В первую очередь, речь идет о традиционном выделении первой буквы в начале нового смыслового фрагмента красным цветом и различными орнаментами. Именно благодаря этой традиции оформления древнерусских книг возник термин «красная строка», обозначающий начальную строку текста с отступом. Особое выделение первой буквы выполняло не только эстетическую функцию, но также навигационную (графическое разделение на смысловые фрагменты) и коммуникативно-семиотическую функцию (в орнамент, обрамляющий буквы, часто включались графические элементы, связанные с содержанием текста. «Параграфемика (и метаграфемика в том числе) как дополнительный семиотический код участвует в реализации авторских задач (коммуникативно-целевая задача отправителя), задач реципиента (коммуникативно-познавательная задача реципиента), а также задач посредника между автором, текстом и реципиентом — интерпретатора (наблюдателя) (коммуникативно-целевая программа интерпретатора)» [Шубина, 2006, с. 179].

С развитием письменной культуры стали появляться новые способы визуального кодирования информации. Наиболее ярким современным знаком-кодом, безусловно, являются смайлы, однако не теряют своих коммуникативных позиций и более традиционные способы графического приращения смысла: варьирование буквенного регистра, шрифтовые выделения и т. д. «Характерные тенденции последних десятилетий свидетельствуют о стремлении современного человека к сокращению текстового пространства при сохранении информации (а иногда даже при ее увеличении). Сокращение текстового пространства создается при помощи включения в текст дополнительных семиотических знаков и средств, которые выполняют разнообразные функции в организации и формировании смысла, служат средством воздействия на читателя, а иногда заключают в себе больше информации, чем используемые в тексте слова» [Шубина, 2006, с. 11]. В этом контексте исследовательница вводит понятие «компрессии текста» — одного из способов свертывания информации, такого проявления речевой экономии, которое приводит к возникновению сжатых языковых единиц и уменьшению объема текста. «Средства, создающие компрессию (как структурную, так и семантическую), как правило, ускоряют и облегчают коммуникацию», — отмечает Н. Л. Шубина. В создании компрессии текста участвуют метаграфемы — они являются основным средством, участвующим в расширении коммуникативного пространства текста, и особым кодом компрессии, становясь единицами семиотического кода [Шубина, 2006, с. 191].

Далее будут рассмотрены параграфические (парапунктуационные) средства: вертикальные и горизонтальные пробелы, абзацные отступы, выделительные шрифтовые средства и иные аспекты положения текста на странице.

Принято считать, что пунктуация в современном понимании возникла благодаря изобретению печатного станка и типографий. Примерно тогда же сформировались определенные каноны облика текста и его положения на странице, отвечавшие требованиям удобства восприятия для читателя и эффективности использования бумажной страницы для издателей. Канонический стихотворный текст занимает узкую колонку посередине страницы, прозаический задействует всю ее ширину. Особое графическое выделение может иметь заголовочный комплекс, состоящий из заголовка, подзаголовка и эпиграфа, и последующие заголовки, а также некоторые другие фрагменты текста (цитаты, ударные слова и т. д.). Наличие и расположение вертикальных пробелов между абзацами и абзацных отступов регламентировалось общими синтаксическими и пунктуационными правилами. Супраграфемы возникли на заре развития пунктуации и в некоторых грамматиках относились к ней: например, описанный в «Письмовнике» Н. Г. Курганова «примечательный» — подчеркивание слова в рукописной книге или замена шрифта в печатной для его выделения в ряде других [Курганов, 1818, с. 121]. Топографемы также рассматривались в теории пунктуации (абзац в теории Л. В. Щербы). Таким образом, можно говорить о том, что графический облик текста в широком смысле являлся объектом наблюдения и изучения с момента возникновения пунктуации и в связи с ней. И точно так же, как пунктуация, приобретя определенные каноны, парапунктуационные средства почти сразу стали объектом эксперимента авторов-новаторов — наличие нормы и кодификации предполагает ее нарушение для достижения эффекта экспрессии.

Будет справедливым замечание о том, что параграфические эксперименты в большей степени свойственны поэтическому тексту, т. к. подобная гибкость и больший параграфический потенциал заложены в самой сути этого типа текста. Большим объемом материала обусловлено также значительно большее число исследований на тему визуального облика поэзии, нежели прозы. «Многие экспериментальные формы поэзии (палиндромоны, омограммы, акростихи, визуальная поэзия), а также риторические приемы, актуализируемые в письменной форме текста, возникли в античности», — отмечает Д. Суховей. Древние поэты-экспериментаторы, например Авсоний, Порфирий, Симмий, позволили сформировать взгляд на поэзию как на поле для эксперимента, и хотя приемы такой визуальной поэзии ограничены соотнесением формы с целостным содержанием текста, античные поэты внесли значительный вклад в историческое развитие поэтических техник [Суховей, www]. Получается, что эксперименты с обликом текста известны литературе и науке еще с дотипографских времен — так же, как и пунктуационное оформление (Остромирово Евангелие). Однако до тех пор, пока норма не кодифицирована, говорить об отступлении от нее нельзя.

Долгое время печатная проза ограничивалась стандартным набором графики, абсолютное большинство графических акцентов входило в рамки нормы, а задачу имплицитного выражения художественного замысла писателя выполняла нерегламентированная пунктуация. Первая революция в сфере печатного облика текста связана с творчеством футуристов: в поисках новых способов визуальной выразительности текста поэты повлияли на полиграфическую норму представления текста. Первым семиотические принципы визуального представления текста типографскими средствами сформулировал Эль Лисицкий: «12 сентября 1919 года в письме к К. Малевичу Лисицкий впервые сформулировал свои мысли о смысловой функции элементов зрительного языка, активизирующего содержание книги… Лисицкий считал шрифт основным строительным материалом книжной архитектуры. Форма типографского шрифта придает слову различные смысловые оттенки, комбинации начертательных (графических) и пространственных (размерных) форм шрифта фиксируют внимание на определенном слове или отрезке речи» [Харджиев, 1997, с. 242]. Позднее эти положения нашли отражение в практическом труде А. А. Реформатского для типографских работников «Техническая редакция книги» (1933). Он выработал «теорию защит», описывающую соотношение силы воздействия визуальных элементов, логического уравновешивания между ними. Так, например, лингвист отмечал, что «шрифтовые признаки не равноценны по силе впечатления на восприятие: с одной стороны, сказывается в этом их естественная сила и слабость (например, шрифт больших размеров сильнее действует на восприятие, чем меньших, шрифт жирный сильнее полужирного, а этот, в свою очередь, сильнее светлого); с другой стороны, привычная роль того или другого шрифта среди текста неизбежно влияет на его восприятие; так, строчной светлый прямой — шрифт по преимуществу текстовой, полужирный и жирный — по преимуществу заголовочный; курсив — по преимуществу шрифт отдельных выделений, а также каких-нибудь особых, вспомогательных кусков текста и т. д.» [Реформатский 1933, с. 106].

В упомянутом труде А. А. Реформатского рассматривается не только параграфемика — автор охватывает весь спектр небуквенных средств выражения, выделяя наряду со шрифтовыми признаками ряд других параметров, служащих той же цели дифференциальной выразительности графической передачи текста. Важно отметить, что он описывает их как добавочные, или вспомогательные. Первыми в списке оказываются внеалфавитные знаки, имеющиеся в текстовой наборной кассе: «прежде всего знаки пунктуации (точка, запятая, тире, дефис, двоеточие, точка с запятой, знак вопроса и знак восклицания, отточие), а также кавычки („лапочки“ („“) и «елочки» («»), скобки [] квадратные или прямые, () круглые или обыкновенные, {} фигурные или парантезы». Здесь следует обратить внимание сразу на несколько аспектов. Во-первых, в числе пунктуационных знаков оказывается отточие — ряд точек, означающих пропуск, заполняющих какой-либо пробел в тексте [Словарь русского языка под. ред. А. П. Евгеньевой, с. 717]. Этот узкопрофильный типографский знак мы бы охарактеризовали скорее как параграфический. Во-вторых, автор не относит кавычки и скобки к пунктуационным знакам, а выделяет их как отдельные элементы. Однако при этом происходит четко разграниченная дифференциация типов этих символов, что говорит о высоком уровне развития типографики в 1930-е годы. В качестве следующей группы знаков, служащих дифференциальной выразительности графической передачи текста, А. А. Реформатский выделяет «внеалфавитные и внекассовые знаки как линейки разных видов и рисунка, кубики и кружки и тому подобные внеалфавитные пятна, получающиеся от оттиска различных вспомогательных наборных материалов». Речь идет о метаграфемах, или небуквенных символах в широком смысле. Третьими в списке обозначены «различные способы пробелов, отбивок и расположения шрифтовых знаков на площади страницы: красной строкой, в абзац, в край — влево, вправо, в подбор к тексту, в фонарик, горизонтально, вертикально, вкось, центрально, эксцентрично, симметрично, асимметрично и т. д.» — т. е. параграфемика в широком смысле, включающая, в частности, синтаграфемику и топографемику. Автор утверждает, что цель употребления всех перечисленных знаков состоит в усилении или ослаблении эффектов графических признаков, принадлежащих алфавитным знакам [Реформатский, 1933, с. 108].

«Техническая редакция книги» (1933) стала первым языковедческим (в противовес литературоведческой деятельности) трудом А. А. Реформатского. Позже из достаточно узкопрофильного практического учебника она переросла в глубокое семиотическое исследование, в котором лингвист предвосхитил многие идеи теории информации. Теоретические разработки А. А. Реформатского, начатые в этой книге, были продолжены в труде «Лингвистика и поэтика» (1987). Теоретические и практические разработки ученого в сфере типографики получили широкое распространение в сфере книжной печати в советское время: на основании его ранней работы создавались различные пособия по техническому редактированию. Однако уже к концу советской эпохи семантическая дифференциация типов текстового выделения была значительно размыта: «Для передачи логического ударения часто применяется курсив и его аналоги (полужирный шрифт, ПРОПИСНЫЕ буквы и др.)» [Мучник, 1985, с. 107].

Следующим после эпохи футуризма этапом развития визуальной составляющей печатного текста, по мнению Д. Суховей, стала эпоха самиздата. «Тиражирование рукописных и машинописных вариантов, множественность равноправных версий произведения в литературе второй половины ХХ века породили новое отношение к тексту как у авторов, так и у читателей. Вариативность и правка стали восприниматься как полноправные элементы произведения <...>. Рукописные и машинописные «вкрапления», а также любые другие изобразительные элементы со временем были осознаны как конструктивные приемы и использованы в творчестве некоторых неподцензурных авторов». Таким образом, следствием широкой распространенности текстов, порожденных эпохой самиздата, стала «дополнительная семантизация графики, внешнего вида и формальной организации текста» [Суховей, www].

Д. Суховей выделяет тенденцию, выражающуюся в несамодостаточности устной формы, что является следствием заметного усложнения графической с характерным резким увеличением количества выразительных средств для любого способа организации текста [Суховей, www]. Однако не является ли зависимость двух этих факторов обратной? Часто именно эпоха диктует авторам определенный спектр своеобразия художественных средств — по неким отличительным «наборам» свойств текста опытный текстолог способен определить приблизительное время создания исследуемого произведения. Сегодня практика устного представления литературных сочинений фактически исчезла. После аудиальной эпохи «общества радио», с развитием телевидения и интернета, на первый план вышло визуальное потребление любого рода информации. Именно поэтому закономерным является переход к воздействию на зрительные органы реципиента как ведущий прием современности. Следствием этого стала меньшая потребность в мелодической проработке текста и большая — в его визуальном облике. Подтверждением именно такой зависимости является сама механика «узаконивания» графической нормы.

Индивидуализированность графического облика текста определенного автора в какой-то степени является отражением актуальных тенденций письма в обществе. При этом авторское употребление тесно связано с понятием метода, т. е. отличительной чертой такого употребления являются осмысленность, преднамеренность и системность. В процессе непрямого сотворчества авторов и носителей языка за приемом закрепляется определенный семантический круг, определяется стилевая принадлежность. Важно, чтобы подобный нерегламентированный графический облик был именно индивидуализированным, а не авторским, чтобы обеспечить ему высокую воспроизводимость и широкую распространенность, позволяющие говорить о новой норме, а в дальнейшем, возможно, и кодификации.

Схематически этот процесс можно описать так:

1. Авторы откликаются на тенденции (узус) и вводят в практику художественного письма ведущие в данный момент времени экспрессивные параграфические элементы и специфическое пунктуационное оформление, проведя их «литературную огранку»;
2. Воспроизводимость приема в художественной и бытовой среде формирует его семантическое и стилистическое поля, формируется норма;
3. Устойчивый характер нормы («проверка временем») позволяет ее кодифицировать.

Яркой приметой современных текстов Н. Л. Шубина называет возросшую роль невербальных средств, которые наряду с вербальными формируют смысловую организацию текста и определяют степень его воздействия на читателя. Для того, чтобы это воздействие было эффективным, сам читатель должен обладать определенной степенью так называемой визуальной грамотности — «способности к прочтению изобразительных, типографских конфигураций и распознаванию функций используемых в тексте знаков и средств» для верного их восприятия и истолкования [Шубина, 2006, с. 12]. Соответственно, парапунктуационные средства должны быть в той же степени определены и дифференцированы, как и пунктуационные. Об этом же пишет Н. Л. Шубина, отмечая обязательность осмысления параграфических средств: «При создании текста автор должен руководствоваться действующими нормами (орфографическими, грамматическими, лексическими и др.). Но не менее значимыми являются и графические нормы, предоставляющие возможность различать графические модели, по которым может быть «сконструирован» текст. Графические нормы отражают характерные для каждой сферы деятельности человека стандарты в организации и оформлении текста, обусловливают свободное определение типа текста, его функционального назначения» [Шубина, 2006, с. 12].

Именно к такой системности в графическом облике текста пытался прийти А. А. Реформатский в работе 1933 года. Однако там, где существуют стандарты, остается мало простора для творчества, именно поэтому авторы всегда будут справедливо противиться жесткой регламентированности, поскольку ее будет не хватать для решения всех художественных вопросов. В то же время редакторы, напротив, — наиболее заинтересованная в уточнении кодификации аудитория. В итоге именно на стыке противоположностей, в виде «компромисса» между видением автора и строгими нормами редактора рождается текст, который доходит до читателя.

Однако если пунктуация подвержена кодификации, то к разряду параграфических средств применим только термин «норма», связанный с традицией оформления текстов разной жанровой принадлежности. Специфика парапунктуационных средств состоит в том, что они находятся на стыке нескольких дисциплин: филологии и полиграфии, опирающихся, в свою очередь, на психологию, культурологию и философию. Такое же положение занимает раздел типографики, знание которого в современности необходимо как редакторам и корректорам, так и дизайнерам, и верстальщикам. Благодаря возросшей в последние годы роли визуального облика текста и в связи с отсутствием кодификации проблем типографики локальное решение подобных вопросов можно наблюдать в тех же редакционных политиках, о которых шла речь в предыдущем параграфе, а также в профессиональных изданиях, самым крупным и авторитетным из которых на сегодняшний день является «Справочник издателя и автора» А. Мильчина и Л. Чельцовой. В рассмотрении элементов графики мы будем опираться на него, а также на работы филологов Н. Л. Шубиной, Т. Ф. Семьян, А. А. Реформатского, А. Н. Баранова, П. Б. Паршина и др.

По мнению Т. Ф. Семьян, визуальный облик прозаического текста формируют три типа визуально-графических приемов: приемы расположения текстового материала на плоскости страницы (соответствующие понятию топографемики), прием шрифтовой акциденции (как частный случай супраграфемики) и интеграция вербального и иконического компонентов (т. е. креолизованный текст) [Семьян, 2006, с. 15]. Параграфические средства в широком смысле делятся на два типа: супраграфемика и топографемика. Супраграфемика функционирует на уровне строки текста и включает в себя такие средства выделения, как горизонтальный пробел, буквенный регистр, начертание, шрифтовое варьирование. Н. Л. Шубина называет супраграфемику «единицами второго порядка» после пунктуационных знаков в узком понимании и отмечает, что они участвуют в смысловой организации текста. Топографемика соотносится с категорией текста и отвечает за особенности расположения его на странице. К топографемике относятся следующие средства: вертикальный пробел и отступы (как топографическое проявление горизонтального пробела), размер и тип полей, выравнивание, рисунок текста, заголовочно-финальный комплекс, разделители (линии, звездочки, точки). По мнению Н. Л. Шубиной, топографемика отвечает за обеспечение коммуникативно-прагматической эффективности текста. На наш взгляд, к этому стоит добавить реализацию жанрообразующей функции.

Первым в списке непунктуационных элементов графики следует отметить пробел, возникший вследствие появления точки — первого и основного знака препинания из книжных памятников середины XI века В то время пробел лишь сопровождал точку и не использовался как разграничитель слов — среди древнейших инкунабул есть такие, где все слова напечатаны слитно, например, «Краковский часослов» (1491), «Четыре Евангелия» (1575), и те, в которых уже появляются пробелы, но весьма фрагментарно. Полноценный процесс разделения кириллических текстов пробелами, по мнению А. А. Шунейко и О. В. Чибисовой, начался с XVI века и продолжался до XVIII века. Исследователи отмечают его самоорганизующийся характер и хаотичность. Завершение этого процесса принято связывать с развитием книгопечатания и образования [Шунейко, Чибисова, 2018, с. 221].

Пол Сангер в книге «Space between Words: The Origins of Silent Reading» (1997) связывает возникновение пробелов с приобретением способности людей читать про себя, ведь такой тип чтения характеризуется более высокой скоростью, которая требует более явных границ между словами. В его концепции сплошной, не разреженный текст олицетворяет эпоху, когда человек был способен читать только вслух, а текст с горизонтальными пробелами стал приметой исторического периода, когда люди приобрели навык чтения без произнесения текста. Автор также отмечает, что появление пробелов позволило увеличить среднюю скорость чтения в целом [Saenger, 1997, p. 67].

Основная специфика пробела как средства графического выделения состоит в его «отрицательном» характере, то есть в том, что он не может существовать самостоятельно. Пробел можно обнаружить и описать лишь в том случае, когда его обрамляют минимум два «положительных» графических элемента. Однако несмотря на то, что формально это пустота, не являющаяся знаком, ширина и высота пробела могут рассматриваться как параметр. В типологии А. А. Реформатского пробел является негативным элементом (в противовес конструктивным — предметным). Примечательно, что этот термин можно трактовать двояко: как «отрицательный, отсутствующий» и как «отрицательный, противоположный». Т. Ф. Семьян пишет: «Пробел — это текстовой символ, изображаемый пустой позицией, который подчеркивает наличие «белого» пространства страницы. Пробелы также участвуют в создании системы знаков паузировки и замедляют ритм восприятия текста с точки зрения физиологии, так как глаз вынужден делать несколько «холостых ходов», переходя с одной строчки на другую» [Семьян, 2006, с. 20]. Как средство параграфемики пробелы могут быть двух типов: горизонтальные (на уровне строки, т. е. относящиеся к категории синтаграфемики) и вертикальные (на уровне абзаца, т. е. относящиеся к категории топографемики). Пробел участвует в следующих процессах:

* Синтаксическое разделение слов в предложении и предложений в тексте;
* Создание абзацных отступов;
* Отделение текстовых блоков друг от друга, в т. ч. деление текста на колонки;
* Формирование полей, т. е. очерчивание всего поля текста на странице;
* Оформление такого шрифтового параметра, как разрядка.

Основными функциями всех типов пробелов можно назвать разделение и создание паузы. По мнению Т. Ф. Семьян, пробел может маркировать переход к другому смысловому плану, смену сюжетных блоков, временной промежуток между двумя сюжетными блоками и создание эмоционального напряжения. Исследовательница отмечает, что сегодня пробел является одним из наиболее частотных визуальных приемов в художественной прозе. Она также пишет: «Понятие пробела неслучайно является одним из ключевых в рецептивной эстетике. Он обозначает пробелы смысла, намеренно оставляемые автором для активизации читательского восприятия» [Семьян, 2006, с. 20].

Следующим визуальным параметром, который мы рассмотрим, является шрифтовое выделение. Этот тип синтаграфической акцентуации также обнаруживается еще в древних книжных памятниках в виде разного размера букв — пока без деления на прописные и строчные, однако с особым художественным выделением первой буквы абзаца (Остромирово Евангелие, Архангельское Евангелие). В русских рукописных книгах большее внимание уделялось цвету текста, а именно противопоставлению красного и черного как праздничного и будничного. Т. Ф. Семьян называет шрифтовое выделение «спокойным», хорошо знакомым читателю приемом в первую очередь благодаря интонационно-партитурным функциям, сохраняющимся на протяжении веков — «поэтому прием шрифтового выделения активно работает и в XIX, и в XX веке» [Семьян, 2006, с. 25]. Исследовательница также отмечает, что равномерность текстового набора становится идеальным фоном для выделений — в массе визуально похожих буквенных символов любое изменение внешних параметров обособляет необходимый фрагмент текста [Семьян, 2006, с. 24]. Любое выделение подобного рода не только становится акцентом, но и разрушает автоматизм восприятия текста — этот процесс напрямую связан с приемом остранения (термин В. Шкловского).

А. Э. Мильчин и Л. К. Чельцова классифицируют приемы выделения на три группы: шрифтовые, нешрифтовые и комбинированные (смешанные). К шрифтовым выделениям авторы относят:

1. Изменение рисунка (гарнитуры) шрифта;
2. Изменение начертания шрифта:
   1. Курсив светлый в массиве прямого;
   2. Полужирное прямое начертание в массиве светлого прямого;
   3. Курсивное полужирное начертание в курсивном светлом;
   4. Узкое или широкое начертание в нормальном по плотности (ширине) шрифте и наоборот;
   5. Набор прописными в массиве строчного;
   6. Набор капителью (шрифт по высоте строчной, а по написанию прописной) в массиве строчного;
3. Изменение размера (кегля) шрифта [Мильчин, 2018, с 130].

К нешрифтовым приемам выделения относятся:

1. Увеличение межбуквенных просветов — разрядка. Подходит для скрытых в тексте заголовков, логических ударений, мнемически-справочных и структурных выделений отдельных слов и словосочетаний. Большое количество разрядки снижает удобочитаемость текста.
2. Втяжки одно- и двусторонние.
3. Восклицательный и вопросительный знаки в круглых скобках. Знаки предлагается рассматривать не как пунктуационные, а как выделительные, выражающие отношение к слову или фрагменту текста в знаковой форме. Восклицательный знак — согласие и одобрение, вопросительный — сомнение, несогласие, насмешка или указание на ошибочность.
4. Знак ударения над словом. Необходим для логического усиления подчинительного союза «что». Шрифтовое выделение в данном случае являлось бы слишком сильным, знак ударения — традиция.
5. Линейки подчеркивающие, отчеркивающие и обрамляющие.
6. Орнаментальные рамки.
7. Увеличение интерлиньяжа (междустрочного пробела).
8. Отбивки-пробелы. Дополнительное средство выделения, цель которого — сильнее отделить выделяемый текст от основного.
9. Печать другим цветом или на цветной плашке. Сильный прием, целесообразный только в случае, когда удобство чтения не нарушается.
10. Выворотка [Мильчин, 2018, с. 132].

Комбинированные приемы выделения представляют собой комбинацию шрифтовых приемов с нешрифтовыми или сочетание между собой разных шрифтовых или нешрифтовых приемов.

Стоит отметить, что кодификации графических выделений текста на данный момент не существует. Теоретики и практики описывают в первую очередь традицию и примеры конкретных реализаций этих приемов, которые демонстрируют вариативность в употреблении. На наш взгляд, можно говорить о слабо выраженной норме — раздел графических выделений по-прежнему остается потенциально творческим направлением. Итоговый выбор графических средств для выделения того или иного аспекта принимает редакция или (в редких случаях) автор. Воплощением технических рекомендаций по оформлению текста является спецификация, разрабатываемая техническим редактором издательства. Спецификация помогает соблюдать последовательность в использовании приемов выделения — это требование описывают А. Э. Мильчин и Л. К. Чельцова. Другим требованием является выделение объекта каждого вида по-своему. Цель — помочь читателю четко отличать один вид выделенного объекта от других [Мильчин, 2018, с. 134]. О важности системности говорит и А. А. Реформатский: «одинаковые зрительные впечатления вызывают одинаковые раздражения в коре головного мозга, подобные впечатления — подобные и раздражения, несхожие друг с другом впечатления вызывают также несхожие друг с другом и раздражения; а эти раздражения „проявляются“ в сознании как переживания единства, подобия или контрастности». По мнению ученого, эту способность восприятия следует использовать для передачи смысла, содержания [Реформатский, 1933, с. 105].

Таким образом, при отсутствии строгих норм употребления шрифтовых выделений в процессе анализа произведений можно говорить о преобладающей контекстуальной природе семантики шрифтовых выделений с опорой на вербальную составляющую текста, художественный мир произведения. Тем не менее, Т. Ф. Семьян утверждает, что на сегодняшний день в сознании реципиента каждый вид шрифта приобрел особые семантические и эмоциональные ассоциации, обусловленные разницей зрительных впечатлений. «Все исследователи — и литературоведы, и полиграфисты — сходятся во мнении, что шрифт обладает определенной визуальной информацией и имеет те или иные исторически сложившиеся и закрепленные тематические аналогии» [Семьян, 2006, с. 25]. Исследовательница сравнивает силу воздействия шрифтов большего и меньшего размеров, жирного и полужирного. Однако если попробовать сравнить выделения разного характера? Заголовочный комплекс, например, в зависимости от издания и спецификации может быть реализован как полужирным шрифтом, так и разрядкой, и прописными буквами, и т. д. Н. Л. Шубина, в частности, отмечает, что разрядка является функциональным эквивалентом курсива [Шубина, 2006, с. 187]. Вопрос возможности реализации одного замысла разными шрифтовыми средствами на примере оформления пьесы разрабатывал А. А. Реформатский [Реформатский, 1933, с. 105]. Наблюдения ученого позволили сделать вывод о том, что при оценке также необходимо учитывать совокупный облик текста, который формируют шрифтовые и нешрифтовые выделения, а также синтаграфические и топографические средства. Об этом же пишет Н. Л. Шубина, отмечая, что, во-первых, метаграфемы сами по себе не несут информационной нагрузки — они приобретают ее в контексте, во-вторых, в текстах разных жанров метаграфемы предполагают неоднозначную интерпретацию, в-третьих, текст «следует рассматривать как особую систему, где каждый элемент детерминирован самим текстом» [Шубина, 2006, с. 205].

Основываясь на разработках Т. Ф. Семьян, а также на собственных наблюдениях, сформулируем ряд функций шрифтовых выделений:

1. Интонационная функция. К ней относится логическое (смысловое) ударение, громкость звучания, интонация произнесения фразы.
2. Смыслообразующая функция. В рамках этой функции шрифтовой акцент служит, прежде всего, маркером темы и идеи произведения.
3. Идентифицирующая функция. Маркирование чужой речи в зоне речи повествователя, авторских комментариев.
4. Стилистическая. Отражение специфики речи и мышления персонажа графическими средствами.
5. Хронотопическая. Фрагменты текста, набранные разными шрифтами, могут относиться к разным временным и пространственным промежуткам, соприкасаясь на пространстве страницы.
6. Функция «натурализации» текста». Имитация текста из других печатных источников со свойственным им оформлением.

«Спокойному» шрифтовому выделению в исследовании Т. Ф. Семьян противопоставлена топографемика: «расположение текстового материала на странице связано с культурными и ментальными особенностями общества; яркие визуальные особенности текста в определенные исторические этапы позволяли относить такое произведение к авангарду или даже андеграунду» [Семьян, 2006, с. 25]. К топографическим параметрам текста обычно относят характер полей, выравнивание (рисунок текста как частный случай), тип отступа, размещение заголовочного комплекса, сносок, примечаний и т. д. В создании топографемики участвуют все описанные выше синтаграфические средства в разных комбинациях и на всей плоскости печатной страницы. В формировании облика страницы значительную роль играют пробелы. А. Н. Баранов и П. Б. Паршин отмечают разнообразие целей топографемики, однако выделяют основную — выход за пределы автоматизированного восприятия: «Цели плоскостного синтагматического варьирования чрезвычайно разнообразны, однако его общая направленность заключается в попытке сосредоточить внимание адресата на интегральных семантических характеристиках слов, обеспечив более глубокое понимание по сравнению с обычным автоматизированным восприятием, ограничивающимся лишь анализом их дифференциальных смыслов. Тем самым плоскостное синтагматическое варьирование в широком смысле можно отнести к приемам „отстранения“, лежащим в основе создания и восприятия произведений искусства» [Баранов, Паршин, 1990, с. 88]. Нарушение автоматизации восприятия можно выделить как одну из функций топографемики — функцию остранения.

Следующей, на наш взгляд, стоит отметить дискурсивную функцию — набор элементов, их расположение и последовательность определяет навигацию читателя по странице. Еще одна специфическая функция — жанроопределяющая: еще на этапе скольжения глазами по странице читатель часто может определить жанровую принадлежность текста исключительно по его графическому облику.

Отдельным элементом параграфемики текста следует считать авторские рисунки, пиктограммы, знаки и другой иллюстративный материал, занимающий больше строки. Именно по этому, пространственному принципу подобные элементы можно отнести к категории топографемики, а не внеалфавитных знаков. Т. Ф. Семьян предлагает рассматривать подобные элементы не самостоятельно, а в аспекте креолизованного текста.

Таким образом, нельзя отрицать колоссальный семантический и семиотический потенциал каждого уровня метаграфической аранжировки текста. Метаграфические средства наряду с вербальными участвуют в формировании содержательного, прагматического и коммуникативного аспектов текста.

Так, М. Д. Феллер подчеркивает важность способа мышления редактора, поскольку его правки могут не только улучшить произведение, но и навредить ему [Феллер, 1986, с. 4]. Об этом же пишет Н. Л. Шубина, отмечая, что в результате интерпретаторской деятельности (которой фактически занимаются и редактор, и переводчик, и исследователь) появляется новый текст, закодированный вторично. В этом смысле главная задача специалиста состоит в том, чтобы результат его деятельности не нарушал коммуникативно-функциональное тождество исходного текста [Шубина, 2006, с. 81]. Или иначе: специфика позиции редактора, если рассматривать ее в рамках лингвистической прагматики, состоит в его промежуточном положении в коммуникации «автор — читатель». Именно редактор при ознакомительном чтении текста должен и понять авторский замысел (точка зрения автора), и оценить возможность его декодирования реципиентом (позиция читателя), чтобы в последствии обеспечить интерпретацию текста читателем, адекватную замыслу автора [Перфильева, 2009, с. 97].

Тем не менее редактор также должен понимать, насколько сам автор владеет литературным языком, насколько он чуток к живой речи и как относится к кодифицированным в грамматиках и словарях нормам [Ицкович, 1982, с. 14]. От этого зависит объем, характер и глубина редакторской правки.

**ГЛАВА 2. СВОЕОБРАЗИЕ ВИЗУАЛЬНОГО ОБЛИКА ПРОЗАИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ Д. ОСОКИНА**

## 2.2. Поэтика и язык произведений Д. Осокина

Основными тенденциями графического оформления современной письменной речи принято считать экспансию тире, минимизацию знаков препинания, возросшую роль вертикальных пробелов и снижение буквенного регистра. Все эти параметры обнаруживаются не только в сетевом общении, но и в публичной онлайн-среде, дизайне, литературе и других видах искусств. Было бы некорректным и даже несколько пуристическим замечание о том, что перечисленные процессы являются следствием развития интернет-общения — тезис о том, что грамотность населения снижается из-за пользования сетевыми ресурсами достаточно распространен. На наш взгляд, перечисленные особенности стоит рассматривать, обращаясь не только к опыту существования субъекта речи в онлайн-пространстве, но также к системным свойствам русского языка и истории его развития.

Так, например, тему экспансии тире регулярно поднимает главный редактор портала «Грамота.ру», член Орфографической комиссии РАН В. М. Пахомов в публичных выступлениях. Однако этот же тезис обнаруживается и в работе Н. Л. Шубиной 2006 году: «тире <...> становится в настоящее время универсальным пунктуационным знаком…», и даже в Лингвистическом энциклопедическом словаре 1990 года [Шубина, 2006, с. 5; Карапетян, Шварцкопф, 1990, с. 407]. В 1935 году Л. В. Щерба, характеризуя два основных типа пунктуационных систем европейских языков (французский и немецкий), отмечал: «Первый реже, чем второй, ставит тире, употребляет гораздо меньше запятых и стремится выражать ими смысловые нюансы (зачастую чисто идеографически, т. е. вне всякой связи с интонацией); второй широко признает тире и злоупотребляет запятыми, ставя их более или менее по формальным признакам» [Щерба, 1935, с. 368]. Русскую пунктуацию лингвист причисляет к немецкому типу. Получается, что экспансия тире — это закономерный процесс, заложенный в самой основе системы русской пунктуации и, соответственно, время от времени актуализирующийся.

Намеренный фрагментарный или полный отказ от знаков препинания известен литературной традиции давно: это и опыты футуристов, и своеобразие текстов эпохи самиздата, и более ранние романтические эксперименты, и, конечно, яркая черта модернизма. Функция этого приема зависит от контекста, но чаще всего обеднение пунктуационного оформления является письменным выражением потока сознания, имитацией устной речи, средством ритмической и смысловой аранжировки текста. Отчасти последние две функции выполняет и вертикальный пробел, употребляемый не только в поэзии, но и в художественной прозе, и в учебной литературе.

Пока в поэзии значительно в большей степени, чем в прозе, наукой осмыслено и понижение буквенного регистра. Так, Н. А. Фатеева выделяет в качестве яркой особенности новой поэзии частое отсутствие прописных букв в начале строк при отсутствии или индивидуальном использовании знаков препинания [Фатеева, 2005, с. 49]. А Д. Суховей отмечает, что расшатывание пунктуации и «упразднение» прописных букв в поэтическом тексте — общеупотребительный инструмент конца ХХ века [Суховей, www].

Таким образом, ни один из перечисленных элементов, являющихся яркой приметой современной эпохи, в историческом разрезе не является уникальным параметром. На наш взгляд, актуализировать среду интернета уместно не только в контексте наглядного формирования узуса, но также и переложенного на метаграфемику «закона маятника», связанного с разными периодами развития языка: постоянное движение от усложнения к упрощению и обратно. Действительно, ранняя эпоха интернета характеризовалась изобилием символов и перегрузкой графической системы: многочисленные смайлы, скобки, игра с буквенным регистром даже внутри одного слова, написание слов только прописными буквами (многие исследователи до сих пор описывают этот процесс как актуальный), большое число знаков препинания и особенно эмотивных — ряды вопросительных, восклицательных знаков, их комбинации и т. д. В связи с этим общественный запрос на облегчение визуального облика текста весьма оправдан и объясним.

Все обозначенные параметры были обнаружены в прозе современного самобытного писателя Д. Осокина. Целью исследования стало выявление его авторских стратегий в применении разных типов графических акцентов в тексте, а также их положения относительно современных норм русского языка, системы русской пунктуации и традиции отечественного книгоиздания.

Денис Сергеевич Осокин — российский прозаик, поэт, сценарист. Родился 14 августа 1977 года в поселке Брикетный Высокогорского района Татарской АССР (ныне район Казани). В 1994–1996 годах учился на факультете психологии Варшавского университета, однако покинул его в связи с растущим интересом к фольклору и этнографии. В 2002 году окончил филологический факультет Казанского государственного университета (кафедра истории русского языка и языкознания). Тема выпускной квалификационной работы — «Семантическое поле народных названий ядовитых растений и грибов в русском языке». В декабре 2001 года за цикл рассказов «Ангелы и революция. Вятка 1923» Д. Осокин получил литературную премию «Дебют» в номинации «Малая проза». Его первые публикации появились в этот же период времени в сборнике «Война и мир — 2001» (М.: ОГИ, 2002. С. 11–50) и журнале «Знамя» (2002. № 4. С. 112–135) и были высоко оценены критикой.

В 2000–2002 годах Д. Осокин был художественным руководителем Центра русского фольклора в Казани. В последующие годы (2003–2008) выступал автором-режиссером цикла документальных фильмов «Солнцеворот», посвященных этнографии народов Средней Волги и Предуралья. Благодаря своей работе он совершил множество фольклорных экспедиций по Поволжью, где собрал уникальные материалы, которые впоследствии легли в основу его произведений. С киногруппами Осокин побывал в Республике Коми, Ненецком автономном округе, Республике Марий Эл, а также объехал десятки деревень малых народов России с традиционным укладом жизни. В этот период явственно оформилась связь основных направлений творчества автора — литература, фольклористика и кинематограф.

Публиковался в журналах и альманахах «Знамя», «Октябрь», «Крещатик», «Вестник Европы», «Дружба Народов», «Волга-XXI век», «Вести» (Чехия), «Missives, Action poetique» (Франция) и др. Автор книг: «Барышни тополя» (М.: НЛО, 2003. 475 с.); «Овсянки» (М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2011. 624 с.); «Небесные жены луговых мари» (М.: Эксмо, 2013. 432 с.); «Огородные пугала с ноября по март» (М.: АСТ, 2019. 528 с.). Кроме «Дебюта» имеет ряд других премий: в номинации «Проза» — литературная премия «Звездный билет» (2008) и литературная премия Андрея Белого (2013). Дважды входил в шорт-лист премии Андрея Белого (2004, 2011), а также в шорт-лист премии Юрия Казакова (2005) и лонг-лист «Большой книги» (2011). Приобрел известность после выхода художественного фильма «Овсянки» (2010), режиссер — Алексей Федорченко), снятого по сценарию Осокина на основе его одноименной повести.

Творчество Осокина содержит элементы фольклорности, основанной на обращении к культурному наследию финно-угорских, балтийских народов. Интерес к теме во многом связан с внутренним термином Осокина «заветная география» — интересующие автора территории, о которых хочется писать [Школа злословия, www]. Кроме того, обращение к фольклору малых народов обусловлено обращением к проблеме ассимиляции. С фольклорностью же связан явный эротизм осокинских текстов, отсылающий к низовой мифологии и противопоставлению любви (Эрос) и смерти (Танатос) как двух основных начал мироздания.

Для творчества Осокина характерно создание вымышленного хронотопа — писатель часто указывает неверные даты и места публикации произведений. Также Осокин регулярно прибегает к гетеронимам, литературным маскам: кроме собственного имени его тексты могут быть подписаны именами Аист Сергеев, Веса Сергеев, Еужен Львовский, Валентин Кислицын, Валентин Каменский, принадлежать безымянным авторам, которых Осокин «переводит» с разных языков, или являться результатом коллективного творчества безымянных авторов («Сборник пролетарской поэзии»). Совокупность этих приемов позволяет автору каталогизировать собственное творчество, распределив между разными рассказчиками тексты разной тематической направленности, а также времени и места действия произведения. При этом и сам Осокин, и его авторы-рассказчики обладают одинаковой «визуальной интонацией» — с точки зрения графического облика различные тексты писателя обладают рядом схожих признаков. Определение жанра, в котором работает писатель, оказывается затруднительным, но сам Осокин придумал для своей манеры письма условное обозначение «сакрареализм» [Корякин, www].

## 2.2. Супраграфические и топографические аспекты текстов Д. Осокина

Для анализа метаграфемики — графического облика текста в широком смысле — был взят последний изданный и наиболее полный сборник работ Д. Осокина «Огородные пугала с ноября по март» (М.: АСТ, 2019. 528 с.). В издание вошло 50 произведений, из которых 20 можно отнести к прозе, 8 являются прозаическими текстами с включением поэтических фрагментов, 2 являются комбинированными текстами, 19 относятся к категории поэзии. Однако важно отметить, что такое разделение носит условный характер, поскольку граница между поэзией и прозой у Д. Осокина проявлена не в полной мере. Сам писатель утверждает, что работает на пограничье прозы и поэзии, не разделяя эти понятия, и предпочитает называть все свои тексты книгами [Анашкин, www], а критик Р. Шиллимат обозначает специфику текстов Д. Осокина термином «прозо-поэзия» [Шиллимат, www]. Неразрывную связь поэтического и прозаического дискурсов в творчестве писателя описала Т. А. Чигинцева, отметив трудноопределимость жанрово-родовых характеристик произведений Д. Осокина. Этому аспекту, в частности, посвящены ее работы «Элементы стиха в творчестве Д. Осокина» (2013) «Взаимодействие стихового и прозаического дискурсов в творчестве Дениса Осокина» (2015) и др. Не вызывает сомнения тот факт, что сумма поэтического и прозаического начал влияет не только на жанровые характеристики произведений, но распространяется также на все значимые аспекты текста и, среди прочего, на его визуальный облик.

Взаимодействие двух этих форм внутри одного текста может быть как имплицитным — взаимопроникновение, так и эксплицитным — соседство. Влияние взаимопроникновения стихового и прозаического начал на графический облик текста описал Ю. Б. Орлицкий в монографии «Стих и проза в русской литературе». Исследуя проблему визуальной составляющей прозы, автор предложил такой термин, как графическая проза — «тип организованного прозаического речевого материала, подразумевающий нетрадиционное расположение текста на плоскости страницы и использование при этом особых знаков препинания и разных типографских шрифтов» [Орлицкий, 2002, с. 281]. Разрабатывая идею соседства нескольких типов текстов в одном, Т. Ф. Семьян отметила, что наличие в одном тексте и стихотворных, и прозаических фрагментов сигнализирует о неканоничности его структуры, а присутствие в произведении рисунков «еще более „расшатывает“ жанровую структуру текста, включая его в парадигму другого визуального кода» [Семьян, 2006, с. 31]. Для творчества Д. Осокина характерно и имплицитное, и эксплицитное взаимодействие стихового и прозаического дискурсов с включением рисунков в состав текста.

Один из первых теоретиков в области изучения графического облика прозы Б. В. Томашевский отмечал равнозначность поэзии и прозы в вопросе графических представлений в связи с тем, что оба этих вида представлены письменной речью. По его мнению, такие средства, как деление на абзацы, пробелы, разделение строк звездочками, перемена шрифтов и способ начертания слов являются зрительными указаниями, играющими роль в восприятии текста [Томашевский, 1999, с. 98]. Эти и другие параметры нашли отражение в основных структурных элементах произведений Д. Осокина, выделенных в процессе сравнительного анализа графического облика текстов сборника «Огородные пугала с ноября по март». Это заголовочно-финальный комплекс и блок основного текста.

Ключевыми визуальными особенностями, характерными для творчества Д. Осокина, стоит назвать полное отсутствие прописных букв (за исключением подзаголовков книги «Арзамас», целиком набранных прописными), а также наличие условной центральной оси, по которой происходит выравнивание текста, и широкий спектр применения пробела. Более подробно эти элементы оформления будут рассмотрены ниже. Для большей наглядности анализа при цитировании текстов Д. Осокина мы будем сохранять авторский буквенный регистр в ущерб принятым нормам (за исключением прописной буквы начала предложения внутри основного текста исследования). Курсив, используемый в цитатах, принадлежит Д. Осокину.

Т. А. Чигинцева отмечает двойственную природу заголовочно-финального комплекса: «с одной стороны, он обладает самостоятельностью, находясь вне текста, с другой стороны, является частью текста, связан с другими его компонентами. Он является одновременно элементом, визуально усиливающим дискретный облик текста, и элементом, способствующим соединению визуально разрозненных компонентов» [Чигинцева, 2016, с. 362]. Определение Д. Осокиным своих текстов как книг объясняет как внутреннюю структуру произведений, так и широкий диапазон средств, входящих в заголовочно-финальный комплекс. В состав этого структурного элемента в текстах Д. Осокина входят:

1. Название (заголовок). Может быть продублировано на нескольких языках («ребенок и зеркало» — «кага да рöмпöштан»).
2. Подзаголовок. Указание на жанр или родовую принадлежность произведения («рассказы для города вологды», «три пьесы для риты и клоуна», «свадебная колыбельная; исполняется на русском и чувашском языках»), перевод с другого языка («перевод с немецкого дениса осокина»), дополнение заголовка («/синее путешествие игрушек из чехии/»), указание на адресата («детям») и др.
3. Выходные данные. Указание на место и время издания, чаще вымышленные («вятка 1923», «сыктывкар коми книжное издательство 1956», «заснитц 2005», «octobre 2004»). Подобные библиографические мистификации являются стилистическим средством, указывающим на хронотоп произведения.
4. Фигура автора или повествователя. Использование гетеронимов в целях стилизации и каталогизации творчества (аист сергеев, е. львовский, валентин кислицын и т. д.).
5. Посвящение («сирени закировой», «сороке», «моим детям — анне валентиновне и валентину валентиновичу — с нежностью!» и т. д.).
6. Эпиграф. Может быть выражен стихотворным фрагментом (в т. ч. белый стих), строкой текста, авторским вступлением, а также различными списками, связанными с художественным миром произведения.
7. Главы. Конструктивным разделительным элементом внутри основного текстового поля может выступать символ звездочки, нумерация или вербальное наименование главы.
8. Содержание. Список названий глав текста в одну или две колонки. Почти всегда располагается в его начале, однако может быть поставлено и в конец текста. Часто заключено в рамку.
9. Финальная строка. Наиболее разнородный раздел. Текст может завершаться комментарием автора, указанием на даты, кодой (постэпиграфом) и другими элементами, связанными с художественным миром произведения.

Стоит отметить, что из всех перечисленных элементов обязательным является только название, все остальные носят факультативный характер и встречаются в разных комбинациях и последовательностях в зависимости от потребностей текста. Элементы заголовочно-финального комплекса выполняют, с одной стороны, структурную и навигационную функции, с другой — стилистическую и семантическую. Т. А. Чигинцева также относит к заголовочно-финальному комплексу изображения. Однако, на наш взгляд, это не совсем корректно. Кроме того, что изображения в произведениях Д. Осокина могут располагаться внутри основного текста, иллюстративный материал следует рассматривать как самостоятельный аспект. И хотя графический компонент такого порядка, участвуя в семантическом приращении, является значимым элементом облика текста, он не может быть в полной мере рассмотрен в рамках этой работы, поскольку имеет не текстовую природу. Анализ плоскостных невербальных компонентов требует отдельного исследования, посвященного креолизованным текстам.

Визуальный облик основного текстового поля у Д. Осокина обладает дихотомической природой: с одной стороны, он характеризуется монолитностью, с другой — дискретностью. За монолитность отвечает традиционное для писателя выравнивание текста по ширине, которое при отсутствии прописных букв формирует однородный текстовый блок. Дискретность же создается средствами вертикального пробела — текстовые блоки отделены друг от друга по вертикальной оси плоскости страницы. Сам автор объясняет формирование своего графического стиля через призму развития языка в контексте постепенной утраты «нецелесообразных» элементов (по аналогии с категорией двойственного числа, букв ер и ять и т. д.). «Примерно так же и у меня падали заглавные буквы, исчезали красные строки, выравнивались строчки по ширине, ужималась полоса набора текста, упрощалась пунктуация. Исключительно ради моего желания сделать художественный текст предельно очищенным от суетности, от инерции» [Анашкин, www].

Парадоксальным образом такое современное «очищение» текста фактически вернуло его к облику первых книжных памятников. Единый буквенный регистр, минимальная пунктуация, выравнивание по ширине одного блока текста или двух колонок с обязательной центральной осью, применение разрядки — все эти параметры в равной степени свойственны как Остромирову и Архангельскому Евангелиям, так и поэтике Д. Осокина. Это наблюдение косвенно подтверждается самим автором: «художественная литература должна стремиться к сакральному крику — к личной песне, к магическому окликиванию, к молитве. Стало быть, убираем любую суету — на всех уровнях. Сначала на смысловых — потом на графическом» [Анашкин, www]. Получается, что долгий путь автора в поисках формы, которая бы полностью отвечала внутреннему содержанию книги и интенции автора, привел его к условному «шаблону», уже использовавшемуся в текстах со сходным намерением. И значит, та «суетность», о которой говорит Д. Осокин, является не «врожденным», а «приобретенным» качеством языка, не прижившимся в поэтике писателя.

По мнению Т. Ф. Семьян, в разные исторические периоды преобладают определенные визуальные модели текста. В частности, она указывает, что с течением времени текст поэтапно развивался от синкретичного к расчлененному [Семьян, 2006, с. 16]. Мнение о большей дискретности современной литературы поддерживает Н. А. Фатеева: «если даже только посмотреть на графическую запись большинства современных текстов, написанных в нетрадиционной манере, то почти каждый из них имеет свой рисунок расположения на странице, и в этом рисунке отчетливо проступают не знаки, соединяющие отдельные элементы в целое, а знаки их разъединяющие и трансформирующие» [Фатеева, 2005, с. 259]. Таким образом исследовательница подчеркивает значимость и конструктивность пробела в формировании облика современного текста. Несмотря на множество схожих с первыми книжными памятниками графических элементов, тексты Д. Осокина не лишены и современных черт. Наиболее значимым смыслообразующим параметром в творчестве Д. Осокина является пробел. Он проявляется на всех уровнях плоскости текста и участвует в формировании визуального облика заголовочно-финального комплекса и основного текстового поля. Горизонтальный пробел применяется при создании разрядки — основного средства шрифтового выделения, а вертикальный (мы бы также назвали его пространственным) участвует в формировании ширины блоков основного текста и их внутреннем смысловом отделении друг от друга.

«Важнейшим принципом организации текста в творчестве Д. Осокина становится фрагментарность визуального облика страницы, которая создается сегментированием на небольшие по объему рассказы или главы, часто связанные друг с другом по ассоциативной логике», — пишет Т. А. Чигинцева, выделяя разделительную смысловую функцию пробела [Чигинцева, 2016, с. 363]. На наш взгляд, этот прием мог быть заимствован из поэзии, где смысловое членение также сопряжено с понятием паузы: «В свою очередь группы стихов отделяются друг от друга пробелами, указывающими на паузы. Эти пробелы есть знак членения произведения» [Томашевский, 1999, с. 98]. Действительно, в текстах Д. Осокина применение пробела также напрямую связано с темпом — одним из ключевых параметров в творчестве писателя.

По словам В. А. Фаворского, «перед книгой стоит задача не только возбудить движение, чтобы читаемая книга посылала нас вперед и вперед, но и организовать это движение членениями при помощи остановок» [Фаворский, 1988, с. 319]. А. Б. Орешина продолжает эту мысль, отмечая, что в организации ритма книги, формирующего восприятие, участвуют как графическое воплощение (деление на блоки, занимаемое текстом место на странице), так и внутренние свойства авторского текста. Именно эти параметры закладывают средний темп освоения книги читателем [Орешина, 2014, с. 91]. Получается, что, «убирая суету» и создавая визуально однородный текст, Д. Осокин предполагает медленное скольжение читателя по книге, при этом активное использование вертикальных пробелов создает необходимую динамику внутри темпа освоения книги. В тех фрагментах, где необходимо большее замедление, автор прибегает к приему разрядки. Одним из ярких примеров можно считать текст «скаты», насыщенный пробелами разных размеров (Приложение 2). В тех случаях, когда применить разрядку невозможно или ее недостаточно, автор прибегает к потенциалу дефиса как разделительного символа: «очень-пре-очень много» (с. 164), «ве-ло-си-пед-ны-е клю-чи» (с. 263).

При помощи замедления темпа автор также привлекает внимание к ключевым единицам: «…много воздуха — и за счет этого много пристальности к произносимым словам» [Анашкин, www]. Чаще всего этот прием используется в заголовках глав, в содержании, внутри поэтического текста и иногда внутри прозаического. В основном разрядка является скорее следствием стремления автора выравнивать текст по ширине — «чтобы текст не был изъеденным по бокам» [Анашкин, www]. И это наблюдение позволяет говорить о многовекторности авторской мысли, о единстве, «синхронности» вербального и параграфического слоев текста: еще на этапе создания текста Д. Осокин не только формирует художественный мир произведения, но и его пространственную структуру на плоскости бумаги.

Обратим внимание на еще одну особенность разрядки: часто пробел, отделяющий буквы, занимает большую ширину, чем сами буквы (Приложение 3). По сути это нарушает логику соизмеримости элементов и лишний раз подчеркивает полноценность пробела как художественного элемента для Д. Осокина. Т. Ф. Семьян называет это приемом немотивированно увеличенного пробела и объясняет наложением нескольких смыслов на одну буквенно-звуковую последовательность, относя произведения Д. Осокина к категории текстов с вариативной сегментацией [Семьян, 2006, с. 23]. Примечательно, что так называемый негативный элемент в исследовании графического облика текста выходит на первый план и в искусствоведческих исследованиях, и в филологических. Так, А. Б. Орешина пишет о том, что важнейшим моментом в определении пространства, занимаемого текстом, являются поля — то есть пространство пробела, обрамляющее основной текст [Орешина, 2014, с. 91]. Пространство страницы, являющееся концептуально значимой категорией в творчестве Д. Осокина, формируется особой системой графики, призванной создать акцент на белом поле страницы [Чигинцева, 2016, с. 363]. Концептуальная значимость пробела как фигуры наполненного умолчания прослеживается и в самом подходе автора к работе. «Я считаю, что молчание — это тоже глубокая внутренняя работа», — отметил Д. Осокин в интервью Т. Толстой и А. Смирновой, объясняя паузу в творчестве [Школа злословия, www].

Пробел у Д. Осокина также может выполнять иллюстративную функцию. Так, в тексте «огородные пугала с ноября по март» визуальный облик ряда глав на с. 201 схож с графическим изображением пугала на с. 199, создавая эффект фотографического негатива и рефрена. Примечательно, что вербальный компонент на этой странице, в отличие от других, не содержит слово «пугало», однако обозначаемое присутствует в визуальном имплицитном воплощении (Приложение 4).

Еще одной функцией пробела в произведениях Д. Осокина является навигационная. В качестве примера приведем подробный анализ подзаголовочного комплекса в тексте «анемоны». В тексте встречаются два типа выделительных параграфических элементов: знак звездочки по центру и строчки текста с разрядкой («анемоны — это не цветы», «анемоны. ну всё. ну всё»), наводящие на мысль о возможном подзаголовочном характере, как в некоторых других произведениях автора (Приложение 5). По правилам визуальных выделений, выявленным еще А. А. Реформатским, в тексте не может быть двух разнородных параграфических элементов, выполняющих одинаковую функцию. На то, что строчки с разрядкой являются не подзаголовками, а выделенными элементами общего текста, есть сразу два указания. Во-первых, точка в конце, которой не может оканчиваться заголовок. Во-вторых, размер вертикального пробела. До и после строчек с разрядкой размер пробела одинаковый, в то время как звездочка расположена не по центру вертикальной оси, а несколько дальше следующего текстового блока. Вертикальный пробел крайне важен как средство навигации — он помогает оценить соотношение частей текста и их принадлежность к определенной теме или общность темы. Соответственно, на основании этого можно сделать вывод, что текст состоит из трех частей. Каждая часть поделена на ряд фрагментов, средством выделения которых также является вертикальный пробел. Фрагменты объединены общей темой, при этом сквозного сюжета в тексте нет. В связи с этим уместно говорить о том, что фрагменты имеют характер зарисовок, а сам текст — импрессионистский характер. Таким образом, в процессе анализа одного аспекта пробела как визуального знака была выделена еще одна функция, а именно маркирование смены сюжетного, пространственно-временного и иных планов, что также отмечала Т. А. Чигинцева [Чигинцева, 2016, с. 363].

Подводя промежуточный итог, можно сказать, что в текстах Д. Осокина пробел выполняет ряд значимых функций, неразрывно связанных как с уровнем художественного мира произведения, так и с уровнем взаимодействия читателя с книгой:

1. Темпоральная — формирование темпоритма;
2. Акцентирующая — привлечение внимания, выделение;
3. Кинематографическая — смена планов;
4. Навигационная;
5. Иллюстративная;
6. Формообразующая.

Последняя функция напрямую связана с другим важным для художественного метода Д. Осокина параметром — шириной столбца основного текста. Несмотря на то, что оба параметра неразрывно связаны друг с другом и выполняют ряд схожих функций, на выравнивании необходимо остановиться отдельно. Формой своего письма Д. Осокин называет «ужатый столбец (степень ужатости определяется в каждом конкретном случае) — выровненный по ширине — с примерно равномерным заполнением строк словами» [Анашкин, www]. Важно отметить, что под «конкретным случаем» автор подразумевает не только определенный текст целиком, но и его фрагмент. Так, например, в произведении «подзорная труба» разные по тематике блоки имеют разную ширину.  Совокупностью выбора ширины колонок и количества символов, входящих в строку, а также вытекающего из него применения приема разрядки Д. Осокин заранее определяет скорость чтения этих фрагментов.

Различие ширины текстового поля, на наш взгляд, является также дополнительным средством стирания границ между поэзией и прозой у Д. Осокина. Речь идет не только о явно гибридных текстах, содержащих классическое прозаическое и стиховое начала («огородные пугала»), но и о таких произведениях, первичная визуальная оценка жанра которых приводит к запутыванию читателя. Например, ширина колонок текста «ночной караул» наводит на мысль о поэзии, однако ритмический строй указывает на прозаическую природу текста. Так создается остраняющий эффект, который, по мнению Б. М. Гаспарова, был актуализирован модернизмом. Этот прием противостоит автоматизации чтения, обеспечивает свежесть и резкость образного восприятия [Гаспаров, 1996, с. 198]. Остранение реализуется через нарушение ожиданий читателя, связанных с его предыдущим опытом. Т. Ф. Семьян отмечает: «При первом знакомстве с произведением читатель прежде всего решает для себя вопрос о родовой принадлежности текста, проще говоря, определяет, что он будет читать: стихи, прозаическое произведение или пьесу. Главным критерием здесь выступает плотность заполнения страницы» [Семьян, 2006, с. 16]. Таким образом можно говорить о том, что визуальный облик текста в сознании реципиента выполняет функцию определения жанра, и потому нарушение ожиданий читателя является сильным стилистическим приемом, к которому регулярно обращается Д. Осокин.

Опираясь на те же традиционные представления о жанре, можно также сделать вывод о том, что изменение ширины текстового блока может выступать средством выделения. Т. Ф. Семьян пишет о том, что корректировка ширины текста происходит только в сторону увеличения поля — пробела, и этот прием является семантически нагруженным. «Общий текстовый массив со стандартной для целого текста шириной полей выступает в качестве графического фона. Отклонение от этого стандарта актуализирует соответствующую часть текста, т. е. исключительно визуальными средствами выделяет ее из общего массива, сигнализируя читателю об особом композиционном и тематическом статусе» [Семьян, 2006, с. 15]. Всего в своей работе Т. Ф. Семьян выделила четыре аспекта, определяемых реципиентом еще до начала процесса чтения, то есть в момент знакомства с визуальным обликом произведения. К ним относятся:

1. Жанровая принадлежность (через визуально определяемый объем произведения);
2. Начало новой мысли (по традиции абзацные отступы выступают маркерами нового семантического блока текста);
3. Начало новой части текста (в соответствии с традиционными принципами рубрикации названия глав, частей и т. д. всегда вынесены в отдельную строку и выделены симметрично центральной оси страницы);
4. Эмоциональная модальность текста (парцелляция и частота использования определенных знаков препинания) [Семьян, 2006, с. 17].

Таким образом, первое мнение о произведении формируется у читателя на основе беглого анализа уже рассмотренных заголовочно-финального комплекса, соотношения текстового поля и пробелов. Еще одним средством читательской оценки является пунктуационный слой текста.

## 2.3. Авторская пунктуация Д. Осокина: отражение потенциала системы русского языка

### 2.3.1. «Облегченная пунктуация»: общая характеристика

Синтаграфическое своеобразие текста, как было отмечено в предыдущей главе, определяется прежде всего авторской пунктуацией. Однако в чем состоят границы авторского употребления?

Вопрос о том, чем же на самом деле является авторская пунктуация: продуктом эпохи (использование средств, апробированных узусом) или стилистическим средством каждого конкретного писателя, на сегодняшний день не только до конца не решен, но и продолжает становиться более открытым. Прежде всего это связывают с «размытием» нормы, проникновением в письменную речь устных конструкций и отсутствием актуальной кодификации. Катализатором выступает колоссальная скорость всех современных процессов. И тем не менее, многие пунктуационно-синтаксические процессы, воспринимаемые сегодня как современные, на самом деле не являются новыми.

Разумеется, и обилие тире, и другие отличные от предыдущей нормы, привычной носителям языка, пунктуационные особенности можно рассматривать и как отклик на языковую моду, и как закономерный процесс, и как способ авторского выражения, и даже как ошибку. Именно на этапе декодирования авторского посыла, заключенного в систему невербальных знаков, у интерпретаторов (в широком смысле) возникают основные затруднения. И если теоретик обладает более гибкими временны́ми ресурсами, редактор-практик в издательстве ограничен серьезными рамками и потому вынужден принимать решения оперативно. Для этого профессиональному редактору необходимо не только знать актуальную кодификацию и норму и иметь языковой вкус, но и ориентироваться в актуальных тенденциях (узус), обладать знаниями по истории языка и его системы и т. д. Словом, обладать фундаментальными филологическими знаниями, а также уметь принимать позицию автора, чтобы в попытке приведения произведения к «норме» не лишить текст индивидуальности. «Толерантность редактора к пунктуационным инновациям автора обеспечивает оригинальное решение последнего и, следовательно, развитие пунктуации как динамической системы», — отмечает Н. П. Перфильева [Перфильева, 2009, с. 106].

Разумеется, существует ряд авторов, чьи произведения публикуются без редакторского и корректорского вмешательства. Д. Осокина можно отнести к категории именно таких писателей. Так, в сборнике «Время обнимать и уклоняться от объятий» (Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2021. 144 с.) за текстом «Простучал копытом гладким» следует строка: «Текст оформлен в соответствии с пожеланиями автора». В рассматриваемом в этой работе издании подобных отметок нет, однако и в выходных данных ни корректор, ни редактор не указаны. Издательству «АСТ» ответить на вопросы не представилось возможным, т. к. другие члены проекта, готовившие к печати сборник «Огородные пугала с ноября по март», уже не являются сотрудниками издательства. На наш взгляд, отсутствие имен редактора и корректора указывает на то, что книга была издана в авторской редакции. Это предположение отчасти подтвердил Э. Лукоянов, упомянувший в своей статье, что подбором текстов, их расположением и контролем за версткой занимался сам автор [Лукоянов, www].

Д. Осокин свой подход к синтаграфическому оформлению называет «облегченной пунктуацией»: наличие знака в том или ином месте текста объясняется исключительно необходимостью понимания смысла. Кроме того, автор отдельно отмечает обилие тире, заменяющего некоторые запятые, «чтобы глаза не дергались вверх-вниз», что логически вытекает из его стремления сделать текст более однородным при помощи отказа от прописных букв [Анашкин, www]. Тексты Д. Осокина действительно характеризуются сравнительно небольшим разнообразием знаков препинания. Так, наиболее употребительными являются тире и точки, реже употребляются запятые, восклицательные и вопросительные знаки, двоеточия, скобки. Крайне редко в текстах появляются точки с запятой. Кавычки и многоточия у Д. Осокина обладают особым обликом: вместо трех точек автор всегда использует две (при этом в комбинации с вопросительным и восклицательным знаком происходит не поглощение первой точки по общему правилу, а присоединение к ней: ?.., !..), а вместо стандартных кавычек — одинарные, похожие на апострофы. На наш взгляд, подобное решение вытекает из уже приведенного авторского намерения «очистить текст», сократив те элементы, которые не являются главными, смыслообразующими. По сути лишившись определенной своей части, многоточие и кавычки у Д. Осокина остались узнаваемыми, сохранив символический потенциал, заложенный в знаке. Модификации автора не сделали процесс узнавания затруднительным для читателя. Получается, символы принимают еще более условную природу, фактически становясь знаком знака, будучи результатом двойной кодировки. Этот процесс обнаруживает значительный семиотический потенциал пунктуации в русском языке.

Говоря о многоточии, нельзя не упомянуть, что пунктуационный знак, являясь частью линейного образования, у Д. Осокина может приобретать и пространственные функции. Например, автор вводит «вертикальное многоточие», усиливающее фрагментарность повествования путем визуального дробления сравнительно небольшой главы текста на еще более мелкие части, создавая кинематографический эффект смены планов (Приложение 6). В этом контексте можно также экстраполировать на плоскость идею «Правил русской орфографии и пунктуации» под ред. В. В. Лопатина: «В начале предложения для обозначения логического или содержательного разрыва в тексте, резкого перехода от одной мысли к другой (в начале абзаца), ставится многоточие» [Правила русской орфографии и пунктуации под ред. Лопатина, www].

Однако важно отметить, что «облегченная пунктуация» предполагает не только внешнее «облегчение» знаков или частичный отказ от них. Пунктуация Д. Осокина — это особая сформированная система, базирующаяся на принципах и системности русской пунктуации, однако не являющаяся ее эквивалентом. Так, например, слово или группа слов, которую по действующим правилам необходимо обособить кавычками, писатель может выделить на уровне шрифта или не выделить вовсе. Ср.:

1. «всего лишь потерял слово *чуть*. у первых людей здесь *чуть не утонули дети*» (с. 484).
2. «мелом на школьной доске перед целым классом семи-восьмилетних турецких мальчиков она писала по-немецки: *зеркала не едят марципаны*. и подпись: *миро*» (с. 370).
3. «я давно собирался в коломну — чтобы написать здесь книгу с названием *снежные подорожники*. потому что эти птицы — сам теплый снег бессмертия, а имя коломна означает с мерянского языка: *смерти нет*» (с. 477).
4. «*ольга нуждается в ожидании — как в ожидании ольги нуждается предметный мир*. ее необязательно даже трогать, тем более раздевать. запросто можно не иметь среди близких. ожидание — несоизмеримо важней. увидьте что у продавщицы в ‘копейке’ написано ‘ольга’ на блузе. ничего ей не говорите» (с. 358).
5. «на другой — непонятно что — только и разобрать — ‘милая ната! кланяется..’ или ‘здравствуйте дмитрий юрьевич’» (с. 164).
6. «но кто-то начертит на отмели *‘*лето кончилось*’* — и сидит один»; «ведь тогда могли бы просто *‘*лето*’* написать или *‘*лето лето*’*» (с. 208).

Во всех приведенных примерах по современным нормам русского языка необходимо использование кавычек, будь то оформление названий, переводов и различных надписей и подписей, однако автор демонстрирует разнообразие графических средств. В первом фрагменте Д. Осокин использует курсив, во втором выделение курсивом предваряет двоеточие. В третьем реализованы оба способа выделения. В четвертом и пятом он использует так называемые марровские одинарные кавычки. Главной особенностью является то, что в разных текстах на одинаковых основаниях используются разные типы выделений. На наш взгляд, эта непоследовательность, во-первых, призвана подчеркнуть обособленность каждого текста, «книги», как говорит сам автор. Во-вторых, это связано с пограничной жанровой природой текстов Осокина, а именно категорией мелодики текста, в равной мере реализующихся и в поэтических, и в прозаических сочинениях автора. С курсивом, курсивом и двоеточием, кавычками связывается разная длительность паузы и тональность произношения при чтении. Эту дифференциацию и демонстрируют примеры в п. 6: для того чтобы подчеркнуть рукописность цитируемого текста, автор использует не курсив, а заключает фрагмент в курсивные кавычки, чтобы не создавать дополнительную, не подразумевающуюся интонационную нагрузку на текст.

Примечательно и оформление речи действующих лиц:

1. «это ведь его фамилия? марина ответила: да — его. спасибо вам аист. — а где он сейчас? — пошел стричься. — в пасху что ли?» (с. 483).
2. «пугало потемнело и улеглось лицом вниз. пробормотало: ничего себе.. как же вы могли? что мне теперь — застрелиться? убитые горем агрис и юрис шепнули: импровизация — страшная штука. пугало перевернулось на спину — и все увидели что лицо у него в слезах. пугало простонало: идите все спать. как-нибудь заройтесь. всего хорошего.. так быть не должно! не должно! — яростно завопил валентинс. — мы должны отомстить им! родненькое пугало, подожди! мы им покажем.. и зазвучала новая песня» (с. 184).
3. «юстина если сидит на кушетке с книгой — пугало подойдет посмотрит — заберет книгу — и со словами ‘тебе пора кормить фелицию’ деловито вытащит юстинины обе груди» (с. 180).
4. «идет продавщица из нотного магазина — пожалуйста остановись! — запусти в свои волосы руку — что там? — анемон на анемоне» (с. 99).
5. «не провались смотри. — отвечали они. — утка на барабане славная» (с. 59).

Здесь стремление Осокина к минимизации пунктуационных элементов становится наиболее выраженным — мы бы назвали это редуцированным оформлением прямой речи. Автор не использует кавычки, ограничиваясь точкой и тире (п. 1), по сути перенося традицию вертикального размещения реплик диалога на горизонтальную плоскость. Во втором примере разделением разных реплик служит указание на действующее лицо и многоточие, разделяющее говорящих. При этом, как видно из третьего примера, опосредованная речь может быть представлена и в кавычках. По мнению В. И. Тюпы, если реплика героя в авторской зоне речи графически не выделена, это может означать согласие героя со словами о ним нарратора [Тюпа, 2001, с. 53]. Анализ прямой речи в текстах Д. Осокина показал, что в данном случае на первый план вновь выходит элемент интонации. Писатель предпочитает сливать речь всех персонажей и собственную в единый интонационный поток (п. 4), иногда при необходимости выделяя те или иные реплики, тем самым продолжая собственную традицию плавности и монолитности текста на всех его уровнях. В пятом примере обнаруживается использование привычной для оформления прямой речи последовательности пунктуационных элементов, однако автор все же не использует даже сокращенные кавычки и заменяет первой точкой запятую, продолжая заниматься визуальным «очищением» текста. Такое оформление прямой речи является наиболее воспроизводимым в текстах рассматриваемого сборника.

Главный вывод здесь состоит в том, что процесс осмысления редуцированных графических конструкций читателем базируется на читательском опыте и опыте носителя языка. Автор прибегает к фрагментарной редукции там, где точно уверен, что коммуникация с читателем будет успешной. На основании опыта реципиента возникает процесс узнавания и достраивания отсутствующих элементов. Опираясь на автоматизацию чтения, Осокин может запутывать читателя (как в случае с суженными столбцами прозаического текста) и «умалчивать», подразумевая автоматический акт узнавания. «Можно предположить, что необычное метаграфическое представление является своеобразной иллюстрацией развертывания мысли, — пишет Б. М. Гаспаров. — Отправитель передает ее получателю в надежде, что она вызовет одинаковую реакцию, чтобы «ощутить приносящий удовлетворение эффект „понимания“ и коммуникативной приобщенности» [Гаспаров, 1996, с. 387].

### 2.3.2. Роль тире в текстах писателя

Наиболее частотным знаком препинания у Д. Осокина является тире — этот знак обладает широким спектром употреблений, заменяя другие пунктуационные знаки или употребляясь на месте пробела. Учитывая значительное количественное превосходство этого знака в текстах Д. Осокина, уместно говорить об экспансии тире. «Смысловая, синтаксическая, интонационная функции тире, графическая выразительность этого знака препинания завоевали ему популярность у многих писателей, в произведениях которых тоже встречается индивидуально-авторское, свободное, нерегламентированное употребление тире», — отмечает Д. Э. Розенталь [Розенталь, www]. И действительно, в § 72 его «Справочника по русскому языку: орфография и пунктуация», посвященном вариативным знакам препинания, можно найти разделы о возможности замены на тире таких знаков, как двоеточие, запятая, скобки, кавычки, вопросительный знак и многоточие — то есть подобная замена заложена в самой системе русской пунктуации. При этом, разумеется, в ходе замены знаки не оказываются полностью эквивалентными друг другу. Каждый пунктуационный символ обладает собственным семантическим и функциональным полем, и выбор того или иного знака позволяет автору точнее передать ту или иную мысль. Н. С. Валгина отмечает также и обратную зависимость: «разные знаки, попадая в одинаковую позицию, под влиянием этой позиции приобретают новые функции» [Валгина, 2004, с. 42]. Таким образом, можно говорить о целом комплексе причин, определяющих финальный графический облик текста и его коммуникативную эффективность. Как было замечено Н. Л. Шубиной, «в русской письменной традиции были созданы благоприятные условия для свободного выбора пользователем любого знака» [Шубина, 2006, с. 194]. Однако это не означает, что в авторской пунктуации Д. Осокина учтены все аспекты системы. В частности, автор с постоянством нарушает правило, запрещающее в одном предложении ставить тире на разных основаниях. Например: «но их может быть много и в слове нет — анемоны здесь более дымчаты — бледно-синие, фиолетовые, темно-зеленые» (с. 100); «людям — кандидатам в балконы — ждать надо так чтобы белые рубашки окончательно переставали нравиться — чтобы дурнела кожа — чтобы любовью до слез становился сон — чтобы ожидание наметило контуры морщин и ту самую полосу на сердце которая впоследствии будет резко прочерчена смертью» (с. 164).

Полный академический справочник под ред. В. В. Лопатина подчеркивает, что подобное повторение знака тире нежелательно даже при авторском употреблении [Лопатин, www]. Несмотря на то, что это противоречит действующим нормам, подобная ошибка является достаточно распространенной у наивных носителей языка, что создает противопоставление «норма — узус». Отметим также, что нарушение подобного рода у Д. Осокина встречается и при употреблении двоеточия, хотя и не с такой частотой. Так, в предложении «света думает: анемоны: и волнуется: от нежности» (с. 98) писатель использовал сразу три двоеточия, постановка каждого из которых оправдана правилами, однако считается нежелательным наличие в одном предложении двух и более двоеточий. Справочник под ред. В. В. Лопатина (§ 161) рекомендует заменять повтор на тире или союз, но, вероятно, для усиления остранения автор не следует этой рекомендации.

Выделим ряд наиболее частотных функций тире в произведениях Д. Осокина, ярко характеризующих его авторскую пунктуацию:

1. Усиление интонации. Тире удлиняет паузы там, где того требует задумка автора.  Например, в обращении «спи — утка» (с. 59), между подлежащим и сказуемым, выраженными именем существительным и глаголом: «но те балконы которые были людьми — в сущности могут принять прежний вид» (с. 165). С помощью тире также переносится акцент на второстепенные члены предложения («наши ласки возможны если они — в анемонах» (с. 100)), знак используется и для выделения части сложного предложения: «рядом две польки — которые тоже курят» (в данном случае можно говорить о том, что именно благодаря тире ослабляется союзная функция союзного слова и усиливается его местоименная природа) и т. д.
2. Сегментирование на смысловые блоки. Н. Л. Шубина называет этот прием выделением каждого компонента высказывания как коммуникативной единицы.
   * 1. Выражение последовательности действий: «валентина рождается больной — кашляет кашляет — долго учится говорить и ходить — живет в домах с плохим отоплением — одна воспитывает дочерей — умирает от голода и полного отсутствия внимания к себе со стороны демонов и людей» (с. 18).
     2. Формирование параллельных конструкций. Это происходит как с помощью синтаксических средств («поить себя чаем с клюквой и чабрецом — подливать себе пива чтобы быть попроще — кутаться в длинный свитер — не делать резких движений — любить кого-нибудь не по-летнему (ворона — не летнее время) — тогда будет легче» (с. 215)), так и усиливающих их вербальных средств, например, анафоры («подбрасывай анемоны до потолка, а уж я объясню таксисту почему мы так медленно едем — почему так трудно дышать — почему на его сидениях шуршанье и нежный запах — почему колеса чуть отрываются от земли — охапки моих анемонов устремились к небу» (с. 100)). Важно отметить, что элементы перечисления могут быть синтаксически разнородными: «анемоны ткутся и ткутся — вне предметного мира — нами и ради нас — случайно или намеренно — пусть» (с. 101).

Две наиболее значимых функции оказались связанными с двумя «дополнительными» принципами русской пунктуации, которые играют значительную роль в формировании идиостиля Д. Осокина. Однако к этому аспекту мы вернемся позднее.

Промежуточную позицию между интонационным и смысловым применением тире занимает выделение частей высказывания. Сам по себе прием является нормативным, однако в прозе Осокина он приобретает дополнительные нюансы. Писатель формирует интонацию фразы средствами символов синтаграфической системы. Например, для большего выделения одной из частей предложения писатель отказывается от пунктуации внутри фрагмента: «так будет долго — ровно столько сколько на наших одеждах пуговиц ниточек волосков сколько вязаных петелек складок и разводов рисунка — на штанинах и свитерах» (с. 102). Другим способом интонирования середины высказывания является включение знаков конца предложения в его середину:

«они посмотрели насмешливо и взлетели: разве не они самые первые увидели всё и узнали про нас? — в начале вороньего времени — на стыке зимы и весны» (с. 59); «нет — это слишком! — в практику сложно верить — да в каком городе его искать!  (с. 165).

Не будет ошибочным тезис о том, что все тексты Д. Осокина насыщены тире, однако важно также учитывать степень этой насыщенности. Работа с источником позволила выявить закономерность: чем более бессюжетный и «импрессионистский» текст, тем больше в нем тире (ср., например, «овсянки» и «анемоны»). Это наблюдение лишний раз демонстрирует семантический потенциал знака тире, базирующийся на приеме умолчания.

К. Я. Сигал отмечает повышенный интерес исследователей первой четверти XXI века к тире. По его мнению, такое внимание обусловлено, во-первых, активизацией знака в современном узусе, во-вторых, непосредственной включенностью в реализацию коммуникативного принципа пунктуации. В частности, через отображение эмоционального фона высказывания, передачу имплицитных смыслов, а также создание субъективированного пунктуационного оформления письменного высказывания [Сигал, 2022, с. 102].

### 2.3.3. Особенности употребления запятых

Несмотря на то что запятые у Д. Осокина в большинстве случаев заменяются тире, было бы ошибочно полагать, что этот знак отсутствует вовсе. Знак хотя и встречается значительно реже, но при этом выполняет скорее функцию короткой паузы, поскольку длинная пауза и смысловое разделение соотносится с тире (или точкой с запятой, если речь идет об особо крупных фрагментах). Осокин не употребляет запятые в случаях, не предусмотренных действующими правилами, его индивидуальный стиль характеризует отсутствие запятых или других заменяющих их знаков в местах, где постановка запятой предполагается. В этой связи в качестве авторского своеобразия пунктуационного оформления нам следует рассматривать не наличие запятой, а ее отсутствие.

К. Я. Сигал описывает подобные «пробелы» в аспекте коммуникативного подхода к пунктуации. Основная идея исследователя состоит в том, что в рамках коммуникативно-прагматического взгляда на развитие пунктуации основной пунктуационной единицей сегодня является уже не знак препинания как таковой, а пунктуационная позиция. Такие позиции выражают конструктивно-синтаксические, коммуникативно-синтаксические и коммуникативно-смысловые условия сегментирования текста. Именно пунктуационная позиция обусловливает постановку того или иного знака препинания или его отсутствие, являясь первичной по отношению к знаку. «Во многом благодаря этому становятся возможными так называемые беспунктуационные тексты, которые правильнее было бы называть текстами без знаков препинания, поскольку пунктуационные позиции в них сохраняются и передают необходимую графически-сигнальную информацию» [Сигал, 2022, с. 102].

На наш взгляд, пунктуационные позиции формируются при помощи синтаксического и лексического уровней текста, которые могут выполнять навигационную и интонационную функции, указывая на актуальное членение текста даже при отсутствии знака. Подчинительные союзы, вводные слова, деепричастия и т. д. во многих контекстах фактически являются словами-маркерами, указывающими, во-первых, на смысловое членение предложения, во-вторых, на его интонационное оформление. Так, Л. В. Щерба приводил в качестве примера фразу «Мы не топили вчера плиты потому что было слишком жарко», отмечая, что союз «потому что» уже указывает на членение фразы, а интонация, возникающая на письме при наличии запятой, по сути выражает членение, уже выраженное этим союзом. Ученый также обращался к потенциалу частицы «ли», которая может указывать на членение и создавать необходимую паузу в беспунктуационных предложениях типа «Я спросил моих друзей довольны ли они своим пребыванием в Москве», а также содержать в себе вопрос: «Были ли вы вчера в театре» [Щерба, 1935, с. 366]. К вопросительной интонации «ли» А. Б. Шапиро добавляет особые местоимения, указывающие на вопросительный и восклицательный характер высказывания («Где ты живешь?»; «Какой несносный ребенок!»), союзы, относительные слова и специальные частицы, связывающие простые предложения и обозначающие членение сложного предложения. То же касается слов и выражений, всегда употребляемых как вводные, а также причастных оборотов, следующих за определяемым словом. Автор отмечает, что все эти единицы могут интонационно и смыслово выделяться без каких-либо графических приемов. Основанием для этого становится их лексическое значение, синтаксическая структура предложения или его части [Шапиро, 1955, с. 9].

В процессе исследования значимости наличия или отсутствия в тексте знаков препинания для его адекватного восприятия читателем О. В. Тискова выяснила, что «отказ от внутрифразовой пунктуации лишь в половине случаев приводит к опасности неоднозначного прочтения предложения и, значит, лишь в половине случаев (при обособлении деепричастий и вводных конструкций) наличие знаков препинания является действительно необходимым» [Тискова, 2004, с. 18]. Эти результаты К. Я. Сигал связывает с явлением автоматизации чтения пунктуационных знаков. На наш взгляд, к этому наблюдению стоит также добавить категорию читательского опыта и знание системы языка носителем — в совокупности все эти параметры позволяют усваивать текст с отсутствием знаков препинания в предполагаемых позициях.

Рассмотрим ряд примеров:

1. «разные люди в разное время получали открытки присланные балконами» (с. 164).
2. «смерть из затона имени куйбышева смотрит прямо в него в упор и кивает не глядя в глаза подруге» (с. 348).
3. «госпожа мэр села в кровати охваченная нежностью и беспокойством. она не знала что делать. она даже заплакала. ящерицы набитые песком как и вчера внимательно на нее смотрели» (с. 333).
4. «‘здравствуйте дорогие ребята! — раздалось в микрофон. — команда теплохода и я, ведущая нашего праздника, поздравляем вас с успешным окончанием учебного года!..’» (с. 423).
5. «чтобы украсить анемонами например утюг — нужно дважды до его размеров увеличившееся сердце» (с. 100); «может быть тот библиотекарь давно умер или сошел с ума» (с. 395).
6. «в перемышле в перми в брашове анемоны выстилают поребрики — и на крышах такси — и билетные кассы» (с. 99); «как же ходить как дышать когда их столько в такой небольшой квартире?» (с. 99).
7. «когда уходит — ползешь на кухню толкать и в нос и на губы отвратительную мазь» (с. 99).
8. «я закрывал глаза чтобы не видеть как лопнет ее дурная башка» (с. 263).
9. «так вкусно что хочется плакать» (с. 97).
10. «мальчики — правдивая плюшечка бывает вот какая. — прошептала евгения и пальчиками сделала такое, что вместо привычной нам плюшечки мы увидели нежную свежую причудливую фигуру — и поняли что евгения была права» (с. 118).

Отсутствие запятых у Д. Осокина может возможно при оформлении причастного (пп. 1, 3) и деепричастного (п. 2) оборотов, обращений (п. 4), вводных слов (п. 5) и ряда однородных членов — как распространенных, так и нераспространенных (пп. 6, 7). Из сложных предложений чаще всего наличием одной только пунктуационной позиции ограничиваются сложноподчиненные (пп. 3, 8, 9, 10). Если говорить о сложносочиненных и бессоюзных сложных предложениях, наиболее частотным способом их воспроизведения является парцелляционное дробление: «но женщины не должны быть слишком уверены в себе — у ответственных советских работников есть средство надежно противостоять неспокойной женской власти едва удерживаемой легкомысленными пуговицами. и средство это — курить и много работать. а работы и папирос у нас хватает» (с. 126).

Разумеется, во всех перечисленных случаях возможно и употребление запятой на предполагаемом месте, и (чаще) замена ее на тире как ведущий знак в поэтике Осокина.

На наш взгляд, отсутствие запятых в предполагаемых позициях может быть следствием двух явлений. Во-первых, уже не раз упомянутого интонационного принципа, занимающего одно из ведущих мест в межжанровых текстах Д. Осокина. Во-вторых, смысловой принцип пунктуации, а именно случаи тесной смысловой связи между словами, когда снимаются знаки препинания. Сюда можно отнести § 41 (Цельные по смыслу выражения) в Справочнике Д. Э. Розенталя, где указано, что в составе неразложимых сочетаний запятая перед подчинительным союзом или союзным словом не ставится. В качестве другого примера можно взять примечания к § 20 (Обособленные обстоятельства), где отмечен целый ряд случаев, когда деепричастный оборот или одиночное деепричастие не обособляется. Еще одним примером является § 18 (Обособленные определения), где также рассматривается ряд случаев, когда постановка запятых при причастном обороте не требуется. Категорию тесной связи, исключающей запятую, отмечал Л. В. Щерба. Он отрицал смысловое членение в синтагмах типа «дом где я живу», указывая на то, что по смыслу эта синтагма равна синтагме «наш дом», отличаясь лишь внутренней формой. При этом не последнюю роль играет и интонация. Как «дом где я живу», фраза «я знаю что он придет» чаще всего произносится как интонационное целое, несмотря на указывающие на членение слова «где» и «что», а обособление слов «кажется», «вероятно», «может быть» и т. д., исходя из формального отнесения их к категории вводных, чаще всего не оправдано ни интонационно, ни по смыслу, т. к. по большей части эти слова не являются самостоятельными предметами мысли [Щерба, 1935, с. 367].

Прокомментируем приведенные выше примеры из текстов Д. Осокина. В первом отсутствует пунктуационное выделение причастного оборота, подчеркивающее тесное смысловое и интонационное единство. Сингама «открытки присланные балконами» в данном случае может быть приравнена к синтагме «открытки от балконов». Необособленный деепричастный оборот в примере 2 вполне может рассматриваться как норма, а не авторский знак, т. к. «не глядя» во фрагменте «кивает не глядя в глаза подруге» по сути является отражением образа действия, что отражено в «Справочнике» Д. Э. Розенталя. Причастный оборот «охваченная нежностью и беспокойством» из примера 3, на наш взгляд, также стоит расценивать как определение, близкое к образу действия. «Ящерицы набитые песком» из того же примера следует рассматривать как единую структуру, являющуюся полным, регулярно воспроизводимым внутри произведения наименованием персонажей. При этом обороты, разумеется, могут быть выделены, иногда с особым акцентом: «опи-опика запнулась об лестницу — лежащую на земле — по таким лестницам под конец молянов строгие помощники картов в белых и длинных одеждах влезают наверх и забрасывают на ветви женские полотенца и платки — связанные все вместе» (с. 442). Пример 4 примечателен тем, что при обращении («здравствуйте дорогие ребята») запятая отсутствует, однако приложение «ведущая нашего праздника» выделено с обеих сторон, как и предполагают современные нормы. В этом случае уместно говорить о ведущей роли интонационного принципа в вопросе пунктуационного оформления текста. В пятом примере отсутствие обособления слова «например» и конструкции «может быть» полностью соотносится с приведенным выше наблюдением Л. В. Щербы.

Отказ от графического разделения однородных членов предложения может быть продиктован разными коммуникативными намерениями автора: так, в первом примере из пункта 6 автор намеренно не разделяет ряд наименований населенных пунктов, чтобы подчеркнуть неконкретный характер названных точек, условность и бесконечность ряда. Второй пример из этого пункта можно рассматривать в большей степени как выражение сплошного речевого потока.

Седьмой пример с однородными членами был отделен от уже рассмотренных неслучайно. Так же, как и п. 2, его можно рассмотреть как проявление действующих норм. § 13 «Справочника» Д. Э. Розенталя описывает случаи, когда тесная смысловая связь однородных членов предложения (часто ассоциативная), соединенных повторяющимися союзами, предполагает отсутствие запятой. К этому правилу вполне можно отнести фрагмент «и в нос и на губы» из рассматриваемого предложения.

Сложноподчиненные предложения обладают у Д. Осокина особым статусом, в подавляющем большинстве случаев являясь беспунктуационными. На наш взгляд, это в большей степени связано с высокой степенью маркированности подчинительных союзов (п. 8), но также является отражением смысловой связи. Так, придаточное предложение в примере 9 можно рассматривать как усилительную конструкцию, выражающую степень, характер значения, заложенного в главном предложении. Третьей причиной, разумеется, является интонация. Важно отметить, что интонационный принцип действует не односторонне, позволяя не ставить знаки в тех или иных позициях, но и позволяет выделять, акцентировать звуковые и даже смысловые нюансы там, где это необходимо. Показательным можно считать пример 10, в котором в первом случае часть с союзом «что» отделена запятой, во втором нет. Запятая позволила автору сделать дополнительный акцент на слове «такое», подчеркивая небанальность происходящего для рассказчиков. А, например, в предложении «мы не знали, что нам отвечать на ее вопросы» (с. 119) запятая указывает на смысловой центр высказывания, устраняя вероятность двойного прочтения.

Учитывая явное количественное преобладание неоформленных запятыми пунктуационных позиций в текстах Д. Осокина, нами было принято решение с точки зрения своеобразия языка автора рассматривать не наличие запятой, а ее отсутствие. Выявив некоторые авторские стратегии, мы обобщили систему основных пунктуационных методов и приемов автора. Произошло ее переосмысление: пустые пунктуационные позиции воспринимаются как норма, а заполненные классифицируются скорее как нарушение, которому необходимо найти объяснение. Особенности пунктуации рассматриваемого автора являются имплицитным средством выражения дополнительных смыслов и одновременно стилистическим средством. Полагаясь на потенциал «маркированных единиц» в условиях незаполненных пунктуационных позиций, Осокин апеллирует к предыдущему опыту читателя.

### 2.3.4. Выводы

На основании описанных теоретических положений Л. В. Щербы и Д. Э. Розенталя, связанных с интонационным и смысловым принципами русской пунктуации, а также с нюансами действующих правил, можно сделать вывод о том, что пунктуационное своеобразие текстов Д. Осокина в широком понимании не противоречит системе русской пунктуации, а является отражением ее кодифицированных и скрытых возможностей. С помощью некоторых из них автор переворачивает привычные представления о функционировании системы, при этом не нарушая ее логику. Еще одной иллюстрацией этого тезиса может послужить использование точки как знака середины предложения. Принятые нормы допускают использование многоточия, восклицательного и вопросительного знаков в середине предложения (§ 5 — § 8 Справочника под ред. В. В. Лопатина), выражая прежде всего интонационный аспект высказывания. Для реализации этого же принципа Д. Осокин употребляет точку как обозначение особо длительной паузы: «и клоуны на теплоходе отличников снова раскрасят тебе лицо. если захочешь. миленькая» (с. 430). На наш взгляд выбранный фрагмент стоит рассматривать как единый синтаксический элемент.

Н. Л. Шубина отмечает, что использование нерегламентированных метаграфических средств, с одной стороны, предполагает осложнение понимания текста, при этом «в рамках конкретного текста происходит некая самоорганизация вербальных и невербальных средств, что делает текст семиотической системой с упорядоченными элементами и компонентами. Понимание между коммуникантами обеспечивается общностью языка и таким свойством знака, как соотнесение с ситуацией, контекстом и с другими знаками» [Шубина, 2006, с. 189]. Формируя идиостиль, писатель, как правило, «создает свою семиологическую систему, обусловленную эстетическими, философскими и художественными факторами» [Шубина, 2006, с. 219].

При подготовке к изданию подобных текстов с семантически и семиотически осложненной графикой, редактору необходимо особое внимание: любой лишний или недостающий символ может стать коммуникативным препятствием для читателя, способного декодировать язык данного автора. Ошибки подобного рода способны привести к концептуализации опечатки, и вполне естественный процесс обнаружения читателем в тексте дополнительных смыслов, не заложенных автором, может быть осложнен. Если графический облик текста контекстуально осложнен, редактор не вправе полагаться исключительно на кодификацию, рискуя лишить произведение целого ряда смыслов, но и целиком рассчитывать на авторскую редакцию, на наш взгляд, не вполне корректно, поскольку автор в большинстве случаев все же не является профильным специалистом, и потому опечатки неизбежны.

В качестве примера приведем сравнение двух близкородственных текстов из сборника, «верхний услон» и «суккубы». Их сближает вымышленный хронотоп из заголовочного комплекса, гетероним, визуальный язык. В конце обоих текстов расположена графическая имитация печати с подписью «р.с.ф.с.р. изд-во ‘уключина’’» и «р.с.ф.с.р. изд-во ‘уключина’». Отличие лишь в удвоенной авторской кавычке, однако является ли это реализацией замысла? Еще одно различие, обнаруженное в заголовочном комплексе этих текстов, — год издания, после которого во втором случае появляется точка, не предусмотренная оформительскими нормами. На наш взгляд, оба этих явления стоит классифицировать как опечатки.

Подведем итоги. Своеобразие графического облика текстов Дениса Осокина характеризуется совокупностью индивидуализированной пунктуации, супраграфемики и топографемики. Каждый элемент визуального облика является контекстуально и концептуально наполненным и выполняет функцию выявления содержания вербального компонента, создавая у читателя целостное впечатление от текста. На плоскости страницы ведущую роль занимают вертикальные и горизонтальные пробелы (в т. ч. прием разрядки), выравнивание по ширине с осью по центру и единый буквенный регистр. Графическое своеобразие прозаических текстов Д. Осокина связано с взаимодействием стиховой и прозаической форм, которое может быть имплицитным (взаимопроникновение) и эксплицитным (соседство), а также стремлением писателя к отказу от нефункциональных элементов. Одним из важнейших понятий в художественном методе Д. Осокина является темпоритм — при помощи графических средств автор не только визуализирует темп внутри произведения, но и управляет темпом чтения реципиента. Ведущими пунктуационными приемами можно назвать экспансию тире, частичный отказ от запятых, актуализирующий в прозе писателя понятие пунктуационной позиции, а также редукция пунктуационной системы в разных формах: уменьшение числа знаков, их разнообразия и даже, собственно, формы. В пунктуационном оформлении текстов автор опирается на интонационный и смысловой принципы русской пунктуации в ущерб грамматическому, являющемуся на данном этапе развития системы основным. При этом пунктуационное своеобразие текстов Д. Осокина не противоречит системе русской пунктуации, а является раскрытием ее скрытых возможностей.

# ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Цель представленной работы заключалась в том, чтобы выявить природу, специфику и роль метаграфемики в оформлении текстов современного писателя Дениса Осокина, показав на примере его творчества участие графических средств в семантическом приращении современных художественных текстов.

В процессе достижения цели были описаны и осмыслены пунктуационные и парапунктуационные аспекты графического оформления текста, выявлен их семиотический и коммуникативный потенциал; описана поэтика Д. Осокина, его идиостиль, особенности визуальной организации текста; выявлены наиболее частотные отступления от актуальной пунктуационной кодификации, обозначена их природа и связь с историей развития и системными свойствами русской пунктуации.

Таким образом, на основе анализа научной литературы, интернет-публикаций и эмпирической базы, проведенного в рамках данной исследовательской работы, удалось прийти к ряду основных выводов:

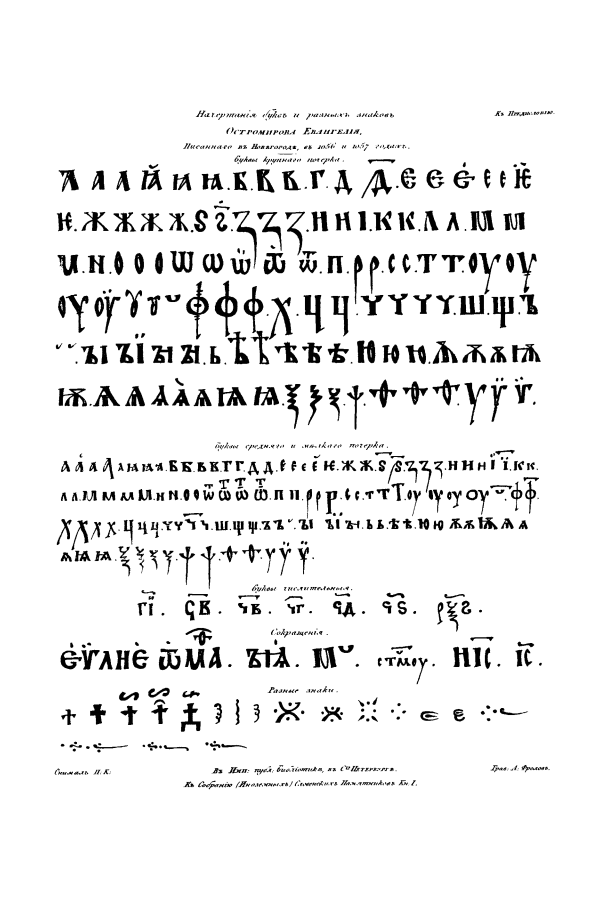
1. Метаграфические средства наряду с вербальными участвуют в формировании содержательного, прагматического и коммуникативного аспектов текста.
2. Современными тенденциями в графическом оформлении текста являются: экспансия тире, минимизация знаков препинания, возросшая роль вертикальных пробелов и снижение буквенного регистра. Перечисленные приемы обладают широким спектром интерпретационных возможностей, они не маркированы современной эпохой и не противоречат системным свойствам русской пунктуации;
3. В современной визуальной норме актуализируется понятие функциональности элементов;
4. Специфика актуальных в современности визуальных средств приращения семантики базируется на апелляции к предыдущему опыту читателя;
5. Каждое авторское отступление от кодифицированной нормы требует индивидуального рассмотрения и осмысления редактором.

Таким образом, в теоретическом отношении наша работа позволила обобщить и дополнить уже известные сведения о развитии пунктуации и графики в русском языке. В процессе исследования были доказаны закономерность и системность современных тенденций в визуальном облике текста. С практической точки зрения данное исследование может быть полезно редакторам, корректорам и другим «типографским работникам», а также исследователям и преподавателям.

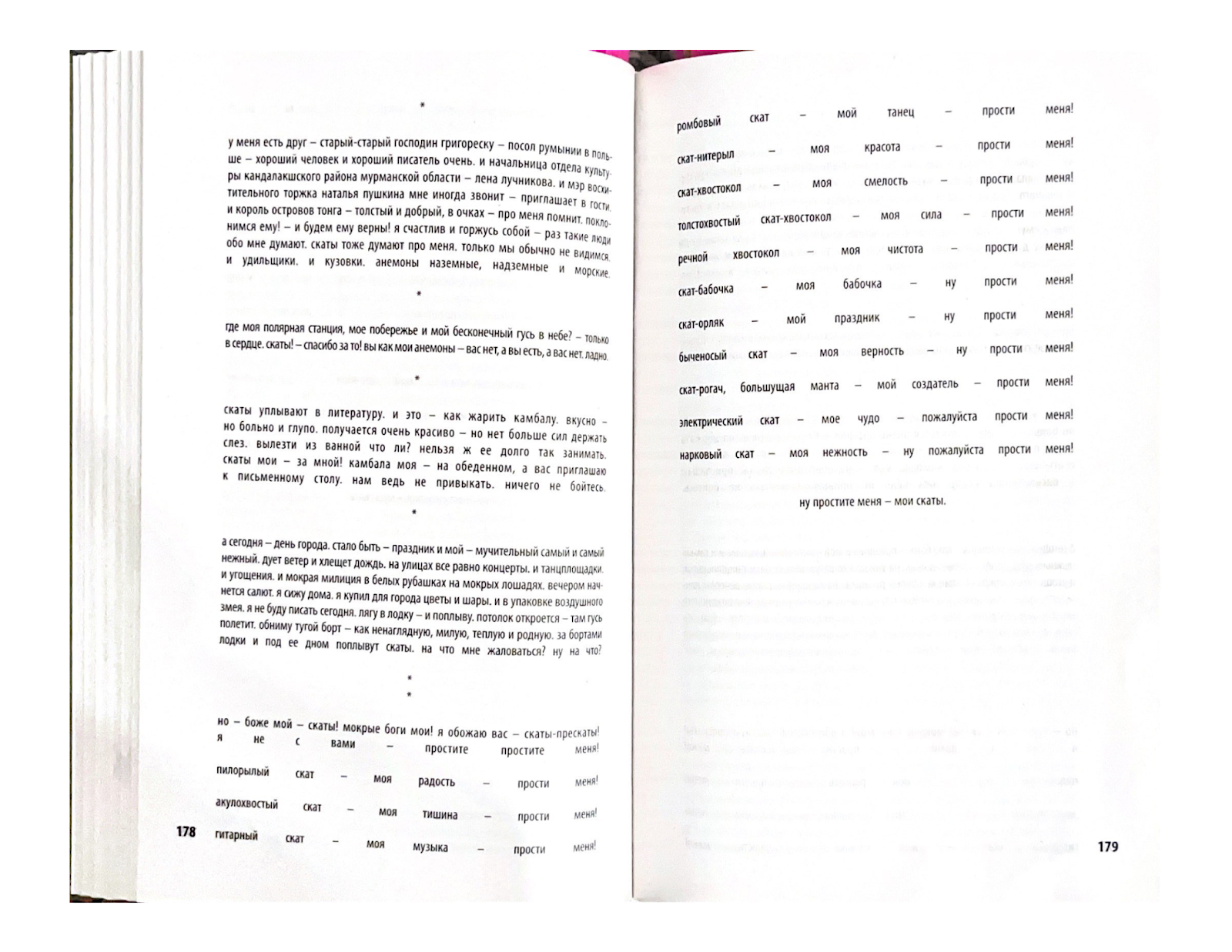
# СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Адамов Е. Б. Ритмическая структура книги // Книга как художественный предмет. Ч. 1. Набор. Фактура. Ритм. М., 1988. 382 с.
2. Анашкин С. Денис Осокин: «Стало быть, убираем любую суету» [Электронный ресурс]. URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2011/01/n1-article11> (дата обращения: 14.01.2023).
3. Анохина Т. Я. Из истории знаков препинания // Известия МГТУ, 2009. №1 (7). С. 230–233.
4. Арутюнова Н. Д. Аномалии и язык (к проблеме языковой «картины мира») // Вопросы языкознания. М.: Наука, 1987. № 3. С. 3–19.
5. Баранов А. Н., Паршин П. Б. Воздействующий потенциал варьирования в сфере метаграфемики // Проблемы эффективности речевой коммуникации: сб. науч.-аналит. обзоров. М. : ИНИОН, 1989. С. 41–115.
6. Барсов А. А. Краткие правила российской грамматики, собранные из разных российских грамматик в пользу обучающегося юношества в гимназиях Императорского Московского университета. 7-е изд., с умножением и прибавлением. М.: Вольн. тип. при Театре у Христофора Клаудия, 1793. 112 с.
7. Басалаева Е. Г., Ружа О. А., Шпильман М. В. Русская орфография и пунктуация сквозь призму наивного сознания // Сибирский филологический журнал, 2016. №3. С. 59–69.
8. Большой академический словарь русского языка / Рос. акад. наук, Ин-т лингвист. исслед. М.: Наука; СПб.: Наука, 2004–.
9. В. К. Тредиаковский и русская литература [Отв. ред. А. С. Курилов]. М.: ИМЛИ РАН, 2005. 300 с.
10. Валгина Н. С. Актуальные проблемы современной русской пунктуации: учебное пособие для студентов вузов. М.: Высшая школа, 2004. 259 с.
11. Валгина Н. С. Современный русский язык: Синтаксис: учебник. 4-е изд., испр. М.: Высш. шк., 2003. 416 с.
12. Валгина Н. С. Что такое авторская пунктуация? // Русская речь. М.: Наука, 1978. № 1. С. 48–56.
13. Валгина Н. С., Светлышева В. Н. Орфография и пунктуация: Справочник. М.: Высшая школа, 1993. 335 с.
14. Востоков А. В. Русская грамматика Александра Востокова, по начертанию его же Сокращенной грамматики, полнее изложенная. СПб: тип. Имп. Рос. акад., 1844. 372 с.
15. Гаспаров Б. М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. М.: Новое литературное обозрение, 1996. 352 с.
16. Глинка Ф. Н. Сочинения. T. 1: Духовные стихотворения. М., 1869. С. 369.
17. Гончарова М. В. Когнитивная функция авторской пунктуации в поэтическом тексте эпохи модернизма // Филологические науки. Вопросы теории и практики, 2016. № 5(59). С. 89–91.
18. Грот Я. К. Русское правописание: рук-во, сост. по поручению 2-го Отд-ния акад. наук. 8-е изд. СПб: Тип. Акад. наук, 1890. XII, 120, XL с.
19. Давлетьярова А. Т. Особенности синтаксиса предложения в прозе русского постмодернизма: на материале произведений С. Соколова, Т. Толстой и В. Сорокина: автореф. дис. канд. филол. наук. СПб, 2007. 18 с.
20. Друговейко-Должанская С. В. Диакритики в современном русском письме [Электронный ресурс]. URL: <http://gramma.ru/RUS/?id=1.61> (дата обращения: 17.11.2022).
21. Друговейко-Должанская С. В., Попов М. Б. Современное русское письмо: графика, орфография, пунктуация: учебник. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2019. 400 с.
22. Едличка А. Литературный язык в современной коммуникации // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 20. Теория литературного языка в работах ученых ЧССР. М.:Прогресс, 1988. С. 38–134.
23. Едличка А. Типы норм языковой коммуникации // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 20. Теория литературного языка в работах ученых ЧССР. М.: Прогресс, 1988. С. 135–148.
24. Золотова Г. А., Онипенко Н.К., Сидорова М. Ю. Коммуникативная грамматика русского языка [Под общ. ред. д. ф. н. Г. А. Золотовой]. М.: Наука, 2004. 544 с.
25. Ицкович В. А. Очерки синтаксической нормы. М.: Наука, 1982. 200 с.
26. Карапетян Г. К., Шварцкопф Б. С. Пунктуация // Лингвистический энциклопедический словарь [Гл. ред. В. Н. Ярцева]. М.: Сов. энциклопедия, 1990. с. 406–407.
27. Кольцова Л. М. Художественный текст через призму авторской пунктуации: автореф. дис. докт. филол. наук. Воронеж, 2007. 32 с.
28. Корякин О. Денис Осокин представил в Казани новую книгу [Электронный ресурс]. URL: <https://rg.ru/2013/02/26/reg-pfo/osokin.html>  (дата обращения: 17.01.2023).
29. Курганов Н. Г. Письмовник. СПб: Печатано в типографии Ив. Глазунова : Иждивением Ивана Глазунова, 1818. 312 с.
30. Лебедев А. Ководство [Электронный ресурс]. URL: <https://www.artlebedev.ru/kovodstvo/sections/133/> (дата обращения: 05.04.2023).
31. Леденев А. В. Художественные ресурсы пунктуации в произведениях В. В. Набокова: от языкового к образному знаку // Известия РАН. Серия литературы и языка, 2022. Т. 81, № 6. С. 16–25.
32. Ломоносов М. В. Российская грамматика. СПб.: Императорская академия наук, 1755. 216 с.
33. Лукоянов Э. Всероссийская перепись мертвых: проза Дениса Осокина [Электронный ресурс]. URL:  <https://gorky.media/reviews/vserossijskaya-perepis-mertvyh-proza-denisa-osokina/> (дата обращения: 23.01.2023).\
34. Мильчин А. Э. Справочник издателя и автора: Редакционно-изд. оформление издания / Аркадий Мильчин и Людмила Чельцова. 5-е изд. М.: Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2018. 1010 с.
35. Мучник Б. С. Человек и текст. Основы культуры письменной речи. М., 1985. 252 с.
36. Никитина Л. Б. Трансформации грамотности в интернет-общении // Вестник Омского государственного педагогического университета, 2021. №1 (30). С. 81–86.
37. Орешина А. Б. Динамические аспекты формы в современном книжном дизайне: дис. канд. икусств. наук. М., 2014. 176 с.
38. Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе. М. : РГГУ, 2002. 685 с.
39. Осокин Д. Ангелы и революция. Вятка 1923 [Предисл. И. Иртеньева] // Знамя. 2002. № 4. С. 112–135.
40. Остромирово евангелие 1056–1057 года по изданию А. Х. Востокова. М.: Языки славянских культур, 2007. 968 c. [Памятники славяно-русской письменности. Новая серия].
41. Перфильева Н. П. Интонационный принцип пунктуации или интонационный принцип обучения? // Лингвистика и школа — IV. Мат-лы Всеросс. научно-практическ. конф. Барнаул: изд-во АлтГУ, 2011. С. 126–133.
42. Перфильева Н. П. Коммуникативно-прагматический подход в обучении редактора пунктуационной правке издания // Книжное дело: Достижения, проблемы, перспективы: мат-лы Междунар. научно-практическ. конф. Вып. 2. Екатеринбург: УГТУ — УПИ, 2009. С. 97–107.
43. Перфильева Н. П. Континуальность и дискретность текста: пунктуационный аспект // Дискретность и континуальность в языке и тексте: мат-лы Междунар. научно-практическ. конф. Новосибирск: НГПУ, 2009. С. 193–201.
44. Правила русской орфографии и пунктуации. Полный академический справочник под ред. В. В. Лопатина [Электронный ресурс]. URL: <http://orthographia.ru/> (дата обращения: 05.02.2023).
45. Правила русской орфографии и пунктуации: Утв. Акад. наук СССР, М-вом высш. образования СССР и М-вом просвещения РСФСР. М.: Учпедгиз, 1956. 176 с.
46. Пушкарева Н. В. Языковое выражение подтекстовых смыслов в прозаическом тексте (на материале русской прозы XIX–XXI вв.). автореф. дис. докт. филол. наук. СПб, 2013. 30 с.
47. Реформатский А. А. О перекодировании и трансформации ком­муникативных систем // Исследования по структурной типологии. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1963. С. 208–215.
48. Реформатский А. А. Техническая редакция книги: теория и методика работы [при уч. М. М. Каушанского; под ред. Д. Л. Вейса]. М.: Гизлегпром, 1933. 416 с.
49. Розенталь Д. Э. Справочник по русскому языку: орфография и пунктуация [Электронный ресурс]. URL:  <http://old-rozental.ru/> (дата обращения: 05.02.2023).
50. Руднев Д. В., Друговейко-Должанская С. В. Распределение знаков препинания в современной деловой письменности // Язык и метод. Русский язык в лингвистических исследованиях XXI века. Vol. 7 Краков: Jagiellonian University Press, 2021. pp. 75–86.
51. Садченко В. Т. Вторичный семиозис в художественном тексте: автореф. дис. докт. филол. наук. Владивосток, 2009. 38 с.
52. Семьян Т. Ф. Визуальный облик прозаического текста как литературоведческая проблема: автореф. дис. докт. филол. наук. Самара, 2006. 40 с.
53. Семьян Т. Ф., Чигинцева Т. А. Визуально-стилевые особенности произведений Дениса Осокина // Вестник ЮУрГУ. Серия: Лингвистика, 2012. №2 (261). С. 44–49.
54. Сигал К. Я. Развитие теории пунктуации в первой четверти XXI века: основные тенденции // Научный диалог, 2022. Т. 11. № 2. С. 94–121.
55. Симакова Е. Денис Осокин: «Всё, за что я берусь, состоит из любви» [Электронный ресурс]. URL:  <https://www.tatar-inform.ru/news/denis-osokin-vse-za-cto-ya-berus-sostoit-iz-lyubvi-5851391> (дата обращения: 15.01.2023).
56. Словарь русского языка: В 4-х т. / РАН, Ин-т лингвистич. исследований [Под ред. А. П. Евгеньевой]. 4-е изд., стер. М.: Рус.яз.; Полиграфресурсы, 1999. Т. 2. К—О. С. 717.
57. Срезневский И. И. Древние памятники русского письма и языка (X–XIV веков). Общее повременное обозрение с палеографическим указаниями и выписками из подлинников и из древних списков. СПб., 1863. 1299 с.
58. Стилистика русского языка: учебник / М. Н. Кожина, Л. P. Дускаева, В. А. Салимовский. М.: Флинта: Наука, 2008. 464 с.
59. Суховей Д. Графика современной поэзии [Электронный ресурс]. URL: <http://www.levin.rinet.ru/FRIENDS/SUHOVEI/disser/00.html> (дата обращения: 13.03.2023).
60. Суховей Д. Круги компьютерного ада [Электронный ресурс]. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2003/4/krugi-kompyuternogo-raya.html> (дата обращения: 14.03.2023).
61. Суховей Д. Новые функции заглавных букв в поэтическом тексте (на материале антологии «Девять измерений») [Электронный ресурс]. URL:  <http://levin.rinet.ru/FRIENDS/SUHOVEI/Articles/caps_tartu.html> (дата обращения: 01.05.2023).
62. Тимофеева В. В. (Починковская О.). Год работы с знаменитым писателем // Ф. М.  Достоевский в воспоминаниях современников.  В 2 т.  М.: Художественная литература, 1990.  Т.  2.  С.  137–196.
63. Тискова О. В. Проблема влияния пунктуации на письменноречевые коммуникативные процессы (на материале интерпретации читающим письменных текстов): автореф. дис. канд. фил. наук. Барнаул, 2004. 20 с.
64. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика: учеб. пособие [Вступ. статья Н. Д. Тамарченко, комм. С. Н. Бройтмана при участии Н. Д. Тамарченко]. М.: Аспект Пресс, 1999. 334 с.
65. Тюпа В. И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса. Тверь: Твер. гос. ун–т, 2001. 58 с.
66. Урицкий А. Загадки Осокина и другие безнадежности // Знамя. 2004. № 1. С. 219–221.
67. Урицкий А. Загадки Осокина и другие безнадежности [Электронный ресурс]. URL: <http://www.litkarta.ru/dossier/zagadka-osokina/dossier_2194/> (дата обращения: 17.01.2023).
68. Фаворский В. А. Литературно-теоретическое наследие. М.: Советский художник, 1988. 588 с.
69. Фатеева Н. А. Поэзия рубежа XX–XXI веков // Russian Literature LVII (2005). С. 259–273.
70. Фатеева Н. А. Поэзия рубежа XX–XXI веков: что происходит в языке и с языком // Russica Romana. Vol. XI. Pisa-Roma, 2004. C. 45–64.
71. Феллер М. Д. Редактирование как разновидность речевой деятельности: автореф. дис. докт. филол. наук. М., 1986. 32 с.
72. Филомафитский Е. О знаках препинания вообще и в особенности для российской словесности // труды общества любителей российской словесности. ч. 2. М.: Унив. тип., 1822. С. 72–134.
73. Харджиев Н. И. Статьи об авангарде: в 2 т. Т.1 / Харджиев Николай Иванович; сост-ли Р. Дуганов, Ю. Арпишкин, А. Сарабьянов; предисловие Р. Дуганов. М.: RA, 1997. 392 с.
74. Чигинцева Т. А. Взаимодействие стихового и прозаического дискурсов в творчестве Дениса Осокина // Вестник ЮУрГУ, 2015. №3. С. 23–26.
75. Чигинцева Т. А. Визуально-стилевые особенности текстов Дениса Осокина: автореф. дис. канд. филол. наук. Самара, 2013. 19 с.
76. Чигинцева Т. А. Заголовочно-финальный комплекс в книгах Д. Осокина // Проблемы истории, филологии, культуры. 2016. №1 (51). С. 362–371.
77. Шапиро А. Б. Основы русской пунктуации. М.: Изд-во Академии Наук СССР, 1955. 398 с.
78. Шапиро А. Б. Современный русский язык: пунктуация: уч. пос. для пед. инст. Издание 2-е, испр. М.: Просвещение, 1974. 287 с.
79. Шиллимат Р. Денис Осокин. Овсянки: Двадцать семь книг [Электронный ресурс]. URL:  <http://www.zinziver.ru/publication.php?id=4128> (дата обращения: 25.04.2023).
80. Школа злословия: Денис Осокин. 02.04.2012 [Электронный ресурс]. URL: <https://youtu.be/wv4Y58trL9I> (дата обращения: 23.04.2023).
81. Штеба А. А. Эстетика ошибок: пунктуационно-орфографический аспект [Электронный ресурс] // Экология языка и коммуникативная практика, 2018. №3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/estetika-oshibok-punktuatsionno-orfograficheskiy-aspekt> (дата обращения: 23.09.2022).
82. Шубина Н. Л. Пунктуация современного русского языка: учеб. для студ. высш. учеб. заведений. М.: Академия, 2006. 256 с.
83. Шунейко А. А., Чибисова О. В. Пробелы в латинском и кириллическом письме и разделение текста на слова // Вестник ННГУ, 2018. № 1. С. 217–222.
84. Щерба Л. Пунктуация // Литературная энциклопедия: В 11 т. [М.], 1929–1939. Т. 9. М.: ОГИЗ РСФСР, Гос. ин-т. Сов. Энцикл., 1935. Стб. 366–370.
85. Эпштейн М. Н. Знак препинания ,,, — многопятие [Электронный ресурс]. URL: <http://ru-words.livejournal.com/36082.html> (дата обращения: 16.10.2022).
86. Martin K. Speckter, 73, Creator of Interrobang // New York Times, February 16, 1988, p. 18.
87. Saenger P. Space Between Words: The Origins of Silent Reading. Stanford University Press, 1997. 480 p.

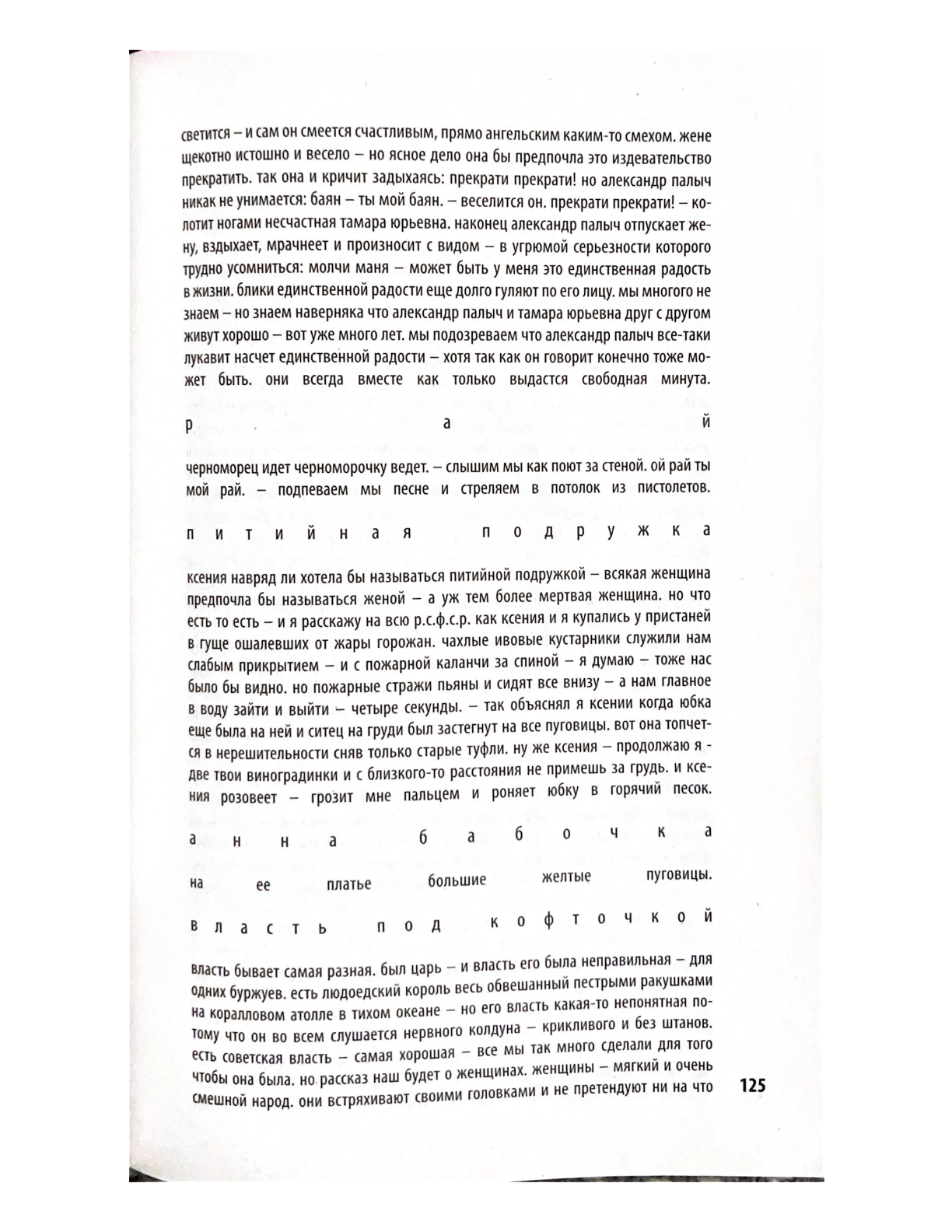
# ПРИЛОЖЕНИЕ 1



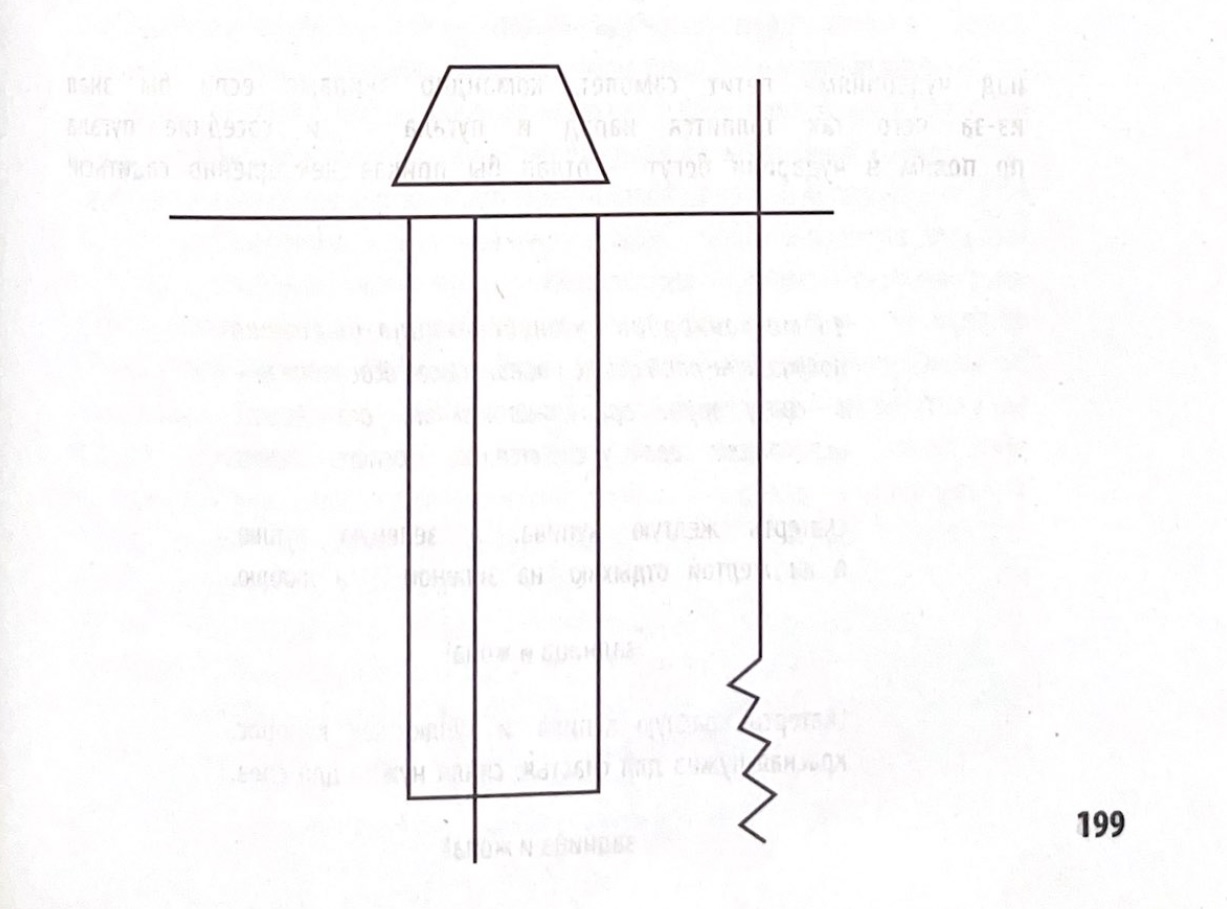
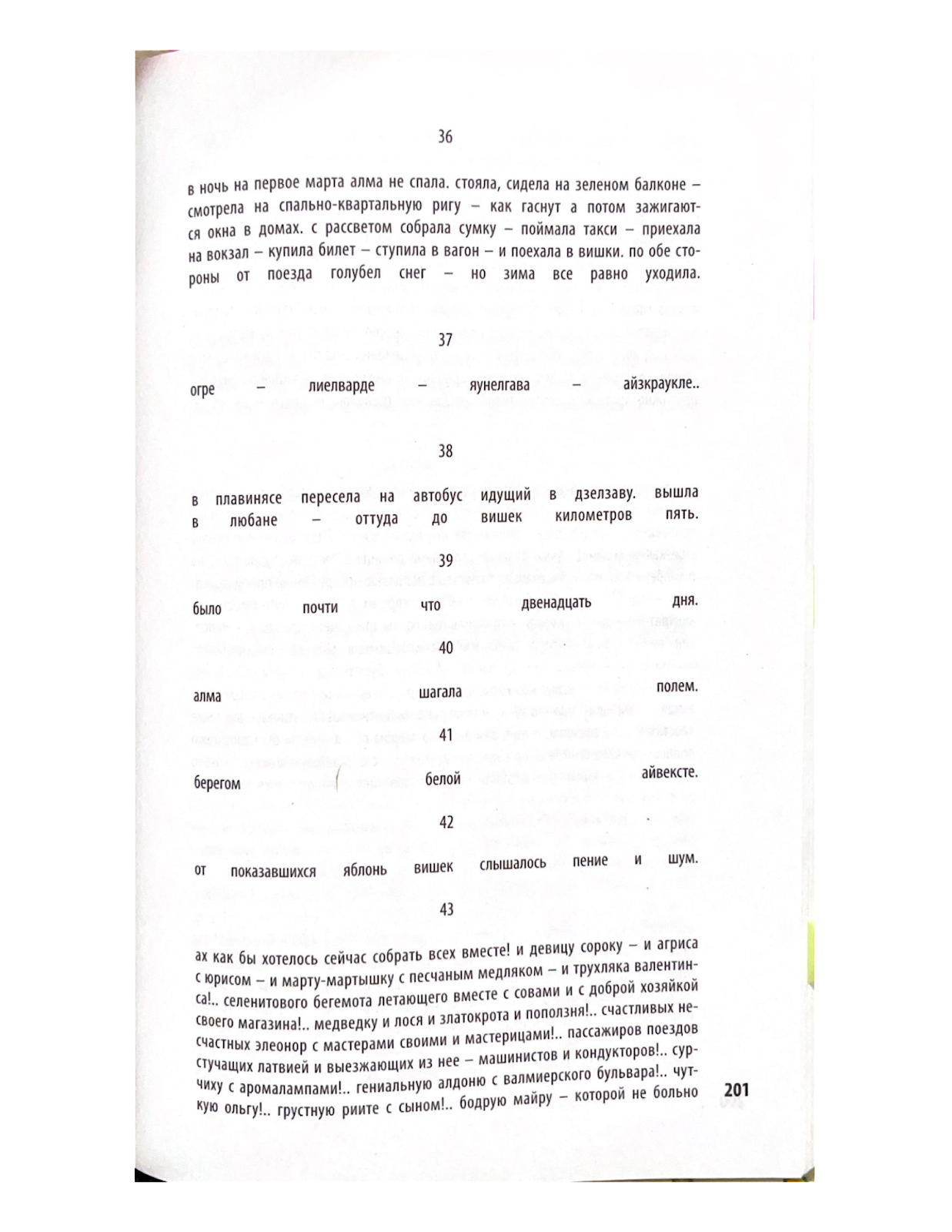
# ПРИЛОЖЕНИЕ 2



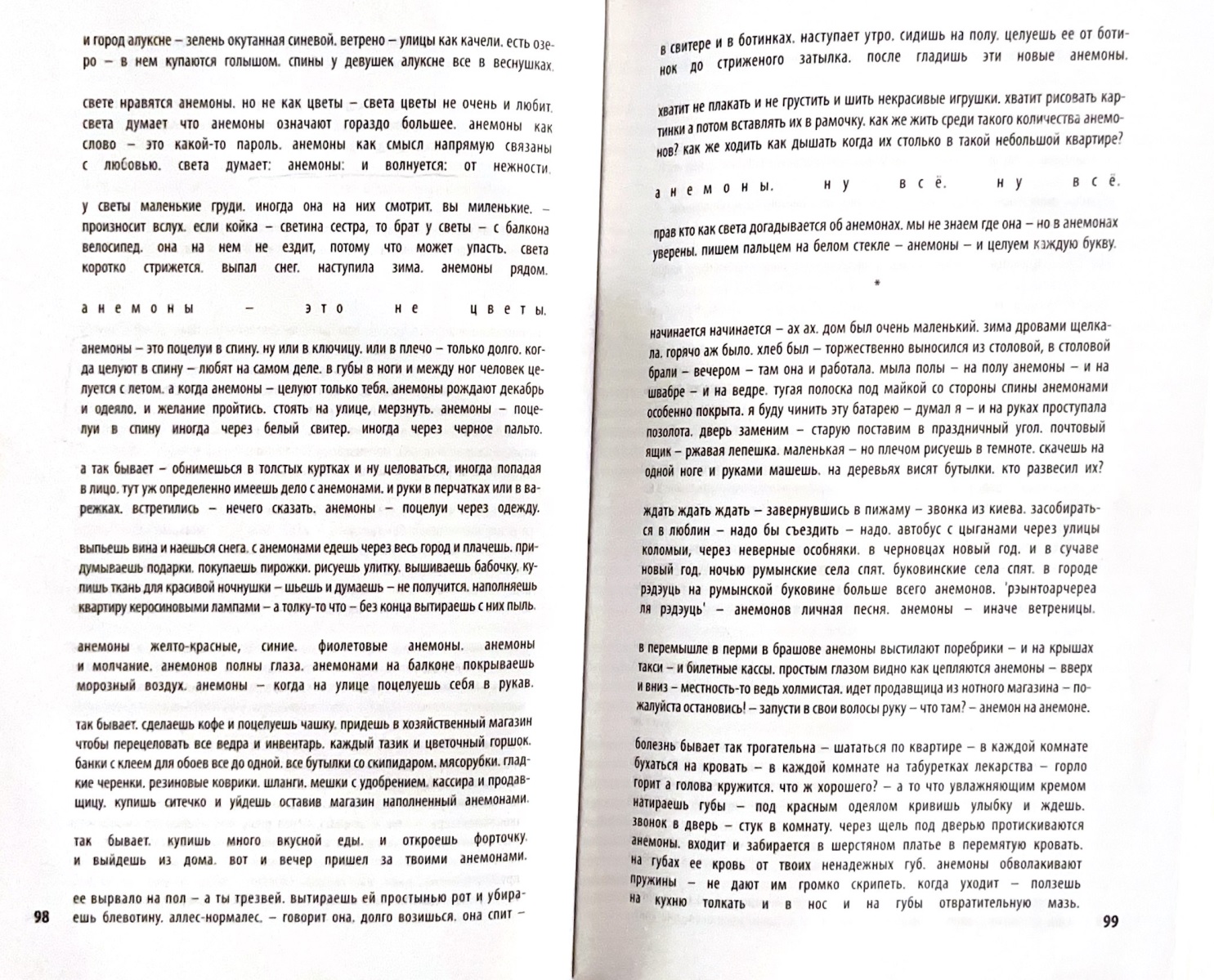
# ПРИЛОЖЕНИЕ 3



# ПРИЛОЖЕНИЕ 4



# ПРИЛОЖЕНИЕ 5



# ПРИЛОЖЕНИЕ 6

