

Санкт-Петербургский государственный университет

ПАНУРОВА Дарья Евгеньевна

Выпускная квалификационная работа

**ДОМИНИРУЮЩИЕ ПРИЕМЫ ПАРАГРАФЕМИКИ
В МАЛОЙ ПРОЗЕ ОЛЕГА ЕРМАКОВА**

Уровень образования: магистратура

Направление 45.04.01 «Филология»

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

Профиль «Филологические основы редактирования и критики»

Научный руководитель:
доцент, старший преподаватель
Кафедры сопоставительного
изучения языков и культур
Митрофанова
Ирина Анатольевна

Рецензент:
доцент Кафедры русского
языка, ФГАОУ ВО
«Санкт-Петербургский
государственный
электротехнический университет
"ЛЭТИ" им. В.И. Ульянова
(Ленина)»,
Стрельникова Наталия
Данииловна

Санкт-Петербург
2024

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ПАРАГРАФЕМИКА В СИСТЕМЕ ОРГАНИЗАЦИИ ВИЗУАЛЬНОГО ОБЛИКА ПИСЬМЕННОГО ТЕКСТА.....	7
1.1 История изучения параграфемии в отечественной лингвистике.....	7
1.2 Место параграфемии в коммуникативно-смысловой организации текста.....	16
1.3 Выводы по первой главе	30
ГЛАВА 2. ОСОБЕННОСТИ ВИЗУАЛЬНОГО ОФОРМЛЕНИЯ ПРОЗАИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ О. ЕРМАКОВА.....	31
2.1 Поэтика произведений О. Ермакова	31
2.2 Роль курсива в произведениях автора	38
2.3 Роль малого абзаца в произведениях О. Ермакова	47
2.4 Выводы по второй главе	54
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	58
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	61
ПРИЛОЖЕНИЕ 1	71
ПРИЛОЖЕНИЕ 2	72
ПРИЛОЖЕНИЕ 3	73

ВВЕДЕНИЕ

Вербальные средства являются первичными в реализации прагматического потенциала текста, но отнюдь не единственными. Помимо языковых единиц, большую роль в декодификации сообщения играют невербальные средства, они же паралингвистические, а в контексте изучения печатного (или письменного) текста – параграфические, куда относятся внеалфавитные графические знаки, как-то, например: пунктуация, шрифтовое выделение, разрядка, пространственно-плоскостное варьирование отдельных фрагментов текста и многое другое.

Раздел паралингвистики, изучающий невербальные средства в письменном тексте и их функции, называется параграфемикой. Считается, что параграфемика как самостоятельный раздел науки оформилась в первой половине XX века, тем не менее, как отмечает Н. Л. Шубина, до сих пор в отечественной лингвистике нет четкого разграничения параграфических единиц с точки зрения их функций, автономности/зависимости в способах передачи информации, адекватности декодирования в тексте их информативной значимости [Шубина, 1999, с. 28]. Отсутствие актуальной теоретической основы затрудняет анализ и интерпретацию невербальных средств в текстах различных стилей и жанров, тогда как их роль в формировании прагматического аспекта текста, напротив, стремительно возрастает.

Современный художественный текст как «открытая поликодовая система смыслов» [Щукина, 2019, с. 4] особенно восприимчив к расширению функциональных возможностей параграфемики. Хоть эксперименты в области графического оформления текста, будучи известны еще с древнерусской литературы, достигли апогея популярности в Серебряном веке, сегодня они переживают ренессанс. Современные российские авторы все чаще прибегают к графическим средствам художественной выразительности в поисках новых емких способов воздействия на читателя, кодирования смыслов, создания уникального авторского стиля.

В данной работе проблему семантики параграфических средств в художественном тексте мы рассмотрим на материале произведений Олега Ермакова – современного российского автора, чей идиостиль во многом формируется за счет графического оформления текста.

Таким образом, **актуальность** исследования определяется тем, что в современной лингвистике уделяется недостаточное внимание графическим средствам выразительности в художественном тексте. На наш взгляд, сделанные в рамках работы наблюдения дополняют существующее представление о функциональных возможностях графических средств выразительности и уточняют их роль в формировании художественного мира произведения. Также настоящее исследование внесет вклад в изучение творчества Олега Ермакова с точки зрения идиостиля автора.

Объект исследования – параграфические средства оформления текста.

Предмет исследования – семантика параграфемы в тексте.

Цель исследования: определить специфику параграфических средств в современном художественном тексте малой формы, их функции в интерпретации содержания, в передаче авторского замысла, в формировании идиостиля автора и в воздействии на читателя.

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

- 1) изучить историю становления параграфемы как способа реализации прагматики текста;
- 2) изучить место параграфических средств в художественных текстах отечественных авторов;
- 3) описать специфику параграфических средств оформления текста и выявить их семиотический потенциал;
- 4) определить роль параграфических средств в интерпретации семантики художественного текста;
- 5) проанализировать закономерности использования параграфических средств в текстах Олега Ермакова и их влияние на идиостиль автора;

- б) выявить наиболее частотные параграфические приемы в творчестве Олега Ермакова и исследовать их роль в реализации прагматики текста;
- 7) рассмотреть методы, с помощью которых автор расширяет функциональные возможности современной параграфемии.

Эмпирической базой для исследования послужили рассказы Олега Ермакова из сборника «Арифметика войны».

Гипотеза исследования: использование параграфических средств в художественном тексте реализует прагматический потенциал текста.

В настоящем исследовании мы будем использовать логико-индуктивный, логико-дедуктивный, дескриптивный **методы исследования**, а также методы компонентного и лингвостилистического анализа.

Теоретической основой данной работы стали исследования отечественных лингвистов, направленные на изучение графической стилистики и ее функций в интерпретации текста. В частности, в описании параграфических средств оформления текста мы будем опираться на труды А. А. Реформатского, А. Н. Баранова и П. Б. Паршина, Н. Л. Шубиной, а также А. Э. Мильчина и Л. К. Чельцовой. Проблематику семантики графического облика текста в современном прозаическом тексте мы рассмотрим через призму исследований Т. Ф. Семьян,

Новизна нашей работы заключается в том, что тенденции и функции современной параграфемии осмысляются через призму анализа ее реализации в художественном прозаическом тексте.

Структура работы состоит из введения, двух глав, заключения, библиографического списка. Во введении мы объясняем актуальность и новизну выбранной темы, определяем цель и задачи работы, обозначаем объект и предмет, гипотезу, а также методы исследования. В первой главе рассматриваем теоретическую основу нашего исследования и определяем его аспекты, во второй главе анализируем семантику параграфических средств в произведениях О. Ермакова. Заключение работы представляет собой описание результатов проведенного исследования в контексте поставленных

целей и задач. В приложениях дана статистика употреблений средств параграфематики в рассказах сборника «Арифметика войны» О. Ермакова.

ГЛАВА 1. ПАРАГРАФЕМИКА В СИСТЕМЕ ОРГАНИЗАЦИИ ВИЗУАЛЬНОГО ОБЛИКА ПИСЬМЕННОГО ТЕКСТА

1.1 История изучения параграфемике в отечественной лингвистике

Изучение графической стилистики в русской лингвистике началось не так давно по историческим меркам, менее ста лет назад. В 1933 году А. А. Реформатский при участии М. М. Каушанского издает книгу «Техническая редакция книги» [Реформатский, 1933], в которой описывает в том числе и нормы графического оформления текста в печатных изданиях. Работая к тому времени в различных издательствах уже более десяти лет, ученый систематизирует «свой редакционно-издательский опыт в соединении с семиотическими возможностями графики» [Виноградов, 1987, с. 11]. Соответственно, изначально данная работа носила преимущественно прикладной характер. Ее использовали работники типографии, технические редакторы и корректоры, она стала для них одновременно и учебником, и справочником.

«Техническая редакция книги» состоит из пятнадцати глав, где IV, V и VII, как пишет сам А. А. Реформатский в предисловии к работе, «дают общую теоретическую установку понимания графики в ее соотношении с текстом и содержанием» [Реформатский, 1933, с. 13]. В перечисленных главах автор предпринимает попытку описать как параграфемике, так и весь спектр небуквенных средств выражения, выделяя наряду со шрифтовыми признаками ряд других параметров, также передающих изобразительно-выразительную функцию графического оформления текста. Ученый утверждает, что цель употребления всех знаков состоит в усилении или ослаблении эффектов графических признаков, принадлежащих алфавитным знакам.

«Техническая редакция книги» А. А. Реформатского, несмотря на очевидно прикладной характер и практические цели, стала первой работой, затрагивающей теоретические вопросы параграфемике, что долгое время

сохраняло за ней статус основного источника для исследований в этой области.

Несмотря на отсутствие целостных теоретических исследований по теме, эксперименты в области графического оформления художественного текста присутствуют в русской литературе более трех веков. Еще до попыток классифицировать и упорядочить графическую норму русского языка (в частности, пунктуацию), основным результатом которых является «Российская грамматика» М. В. Ломоносова 1755 года [Ломоносов, 1755], писатели использовали различные методы параграфематики для передачи экспрессии в художественных произведениях. Один из первых известных примеров – знаменитые фигурные стихи (хотя сам термин появился намного позже) Симеона Полоцкого, поэта и философа середины XVII века.

Особенность графического оформления стихотворений С. Полоцкого состоит в стремлении к единству формы и содержания. Так, например, стихотворение «Крест пречестный церкви слава» с помощью урегулированной длины стихов визуально воссоздает силуэт православного креста. Аналогичным способом созданы произведения «От избытка сердца уста глаголят» в форме сердца, «Благоприветствие царю Алексею Михайловичу по случаю рождения царевича Симеона» в форме звезды. Авопросом

Позже поэзия С. Полоцкого привлекла большое внимание русских символистов, в частности, Андрея Белого, который в сборнике «Золото в лазури» и цикле «Королевна и рыцари» отошел от традиционной формы записи стихов неделимыми строками и стал первооткрывателем так называемой «лесенки», которая, однако, обрела популярность немного позже – благодаря Владимиру Маяковскому.

Еще до Серебряного века попытки использовать визуальный облик текста для передачи экспрессии предпринимал Гавриил Романович Державин. Меняя стихотворный размер внутри одного произведения, автор варьировал и длину стиха. Также поэт использовал смещение строк, отказ от

деления на строфы, шрифтовое варьирование, авторские знаки препинания – все это выходило за рамки классической традиции графического оформления поэтического произведения. Перечисленные элементы параграфематики встречаются в стихотворениях «Ласточка», «Петру Великому», «Здравный орел», «Любителю художеств» и многих других. Есть у Г. Р. Державина и несколько фигурных стихотворений, продолжающих эксперименты С. Полоцкого в этой области («Пирамида», «На смерть Суворова»). Б. В. Томашевский отмечает, что приемы графического выражения в лирике Г. Р. Державина становятся «зрительными указателями, дающими опору восприятию построения произведения» [Томашевский, 1999].

Достаточно много отечественных ученых исследовали особенности метрики и строфики лирики Г. Р. Державина, уделяя внимание в том числе и визуальному оформлению его стихотворений, среди них С. С. Аверинцев, А. В. Западов, Т. А. Коломийченко, Е. И. Кузьмина, Д. В. Ларкович, Е. В. Саркисян, Л. В. Чернышева и др.

Наряду с поэзией Г. Р. Державина, также можно вспомнить произведения А. П. Сумарокова, где он активно использовал различные приемы параграфематики, связанные с расположением текста на плоскости. Вопрос визуально-графического облика произведений данного автора в своих исследованиях подробно осветила М. П. Двойнишникова.

Очевидно, что попытки использовать графическое оформление текста в целях реализации его прагматики в истории отечественной литературы наблюдаются длительное время. Однако рассвет экспериментов в области визуального оформления художественного текста приходится на начало XX века – период развития авангардных поэтических практик. По словам Ю. М. Лотмана, «на фоне устоявшихся норм поэтической графики XIX столетия возникают различные индивидуальные графические манеры. Можно говорить о графическом рисунке поэтического текста, присущем В. Маяковскому, В. Хлебникову, М. Цветаевой, И. Сельвинскому и многим другим поэтам».

Самыми известными экспериментаторами в области графического оформления текста являются представители футуризма – Владимир Маяковский, Василий Каменский, Велимир Хлебников, Валерий Брюсов, Семен Кирсанов, Алексей Крученых, Давид Бурлюк и многие другие. Вслед за итальянскими и французскими коллегами русские поэты искали новые способы выражения смысла, обращаясь к визуальным искусствам. Примечательно, что многие представители футуризма в России также были профессиональными художниками (В. Маяковский, Д. Бурлюк, А. Крученых). Отличительной чертой данного периода является то, что одновременно с экспериментами в области графического оформления текста происходило и их осмысление самими авторами, что находило воплощение в манифестах и декларациях, предисловиях и комментариях к сборникам.

Так, в предисловии к сборнику «Садок судей II» публикуется манифест о «новых принципах творчества», куда в том числе входят положения о графическом оформлении текста. Манифест подписан футуристами Давидом и Николаем Бурлюками, Еленой Гуро, Владимиром Маяковским, Екатериной Низен, Виктором Хлебниковым, Бенедиктом Лившицем, Алексеем Крученых.

Тезисы, касающиеся реформ графического оформления текста:

«2. Мы стали *придавать содержание словам по их начертательной и фонической характеристике.*

<...>

4. Во имя свободы личного случая мы отрицаем правописание.

<...>

6. Нами уничтожены знаки препинания, чем роль словесной массы выдвинута впервые и осознана».

Это лишь один из примеров попытки футуристов систематизировать новые принципы фиксации печатного текста. Разумеется, далеко не все инновации получили реальное воплощение в поэтической практике, тем не

менее и манифесты, и художественные произведения стали рывком в развитии параграфематики.

Вопросом визуального оформления текстов в творчестве футуристов в разные годы активно занималось множество отечественных исследователей: Н. И. Харджиев, К. К. Кузьмин, А. И. Очертянский, И. Ю. Иванюшина, П. Е. Родькин, И. М. Сахно и др. Именно теоретические положения работ Н. И. Харджиева в области визуального оформления произведений современников футуристов позже легли в основу «Технической редакции книги» А. А. Реформатского.

Одно из самых крупных современных исследований принадлежит Дарье Алексеевне Суховой. Как отмечает исследователь, именно «благодаря футуризму в XX веке расширился реестр поэтических приемов и наметились очевидные направления для создания новых выразительных средств записи поэтического текста» [Суховей, URL].

Несмотря на то что в зените экспериментальных практик авангарда оставалась поэзия, именно в этот период визуальные приемы передачи экспрессии впервые стали объектом творческих изысканий и в прозе. Так, по мнению Т. Ф. Семьян [Семьян, 2006], основоположником «визуализации» прозаического текста является Андрей Белый, который развивал идеи своего отца о «прерывности» как миропонимании. Так, например, в произведениях «Котик Летаев», «Крещеный китаец», «Записки чудака» писатель переводит идею двухбытийности мироздания во внешний, визуальный план текста, отделяя воспоминания героев от основного сюжета отступом и двойным тире.

Ориентируясь на визуальную технику А. Белого, идею дискретности в прозаических произведениях позже реализовали А. Веселый и Б. Пильняк.

В эпоху авангарда новаторство было одним из условий творческого успеха, однако с приходом советской власти публиковаться авторам становилось все сложнее. В Советском Союзе все сферы культуры, в том числе и литература, развивались с установкой на доступность искусства для

массового потребителя. Любые литературные произведения, не соответствующие советскому стандарту, к печати не допускались. Тем не менее, приемы графической стилистики активно использовались в детской литературе, так ее использование соответствовало общепедагогическим задачам. Особую известность приобрели детские стихи ленинградского поэта Александра Шibaева. Также исключением в строгой системе отбора публикуемых произведений стало творчество последователя футуристов Андрея Андреевича Вознесенского. Сначала поэт изобретает так называемые изопы – «опыты изобразительной поэзии» «только для глаз», как называет их сам автор в предисловии к главе «Изопы» в книге «Тень звука» [Вознесенский, 1969], изданной в 1969 году. Позже в творческом арсенале автора появляются видеомы (опубликованные в сборнике «Видеомы. Стихи, визуальные объекты, проза») [Вознесенский, 1992], в которых текст сочетается с фотографиями, аппликациями, изображениями и представляет собой некий коллаж. «Графической ветвью» видеом А. А. Вознесенский называет кругометы – слова и фразы, замыкающиеся в круг.

Большого освещения в науке визуальные эксперименты А. А. Вознесенского не получили. В своих исследованиях их затрагивали Д. А. Суховой, С. М. Михалькова, Д. О. Морозов.

Наряду с официальным советским искусством, в 1970-х годах развивалось направление московского концептуализма, представители которого, как и футуристы в начале века, экспериментировали с традиционными формами выражения. В контексте изучения графического оформления печатного текста нельзя не упомянуть творчество Льва Семеновича Рубинштейна. Бывший библиотечный работник, поэт писал стихотворения на библиотечных карточках. Позже это явление получило название жанра картотеки. Текст, записанный на библиотечной карточке, был обрамлен границами носителя. Карточки пронумерованы, несмотря на то что некоторые из них пустые. Такой способ организации текста не только

создавал принципиально новый визуальный формат, но и, как отмечает А. Л. Зорин [Зорин, 1989], задавал тексту ритм.

Жанр картотеки Л. С. Рубинштейна описан в работах Н. Л. Лейдермана и М.Н. Липовецкого, А. Л. Зорина, Ю. В. Каминской.

Одной из отличительных черт московского концептуализма было сочетание техник разных видов искусств, и неудивительно, что мастера этого направления использовали новаторские методы. Кроме Л. С. Рубинштейна, необходимо вспомнить конкретную поэзию Всеволода Николаевича Некрасова, графические альбомы художников Ильи Иосифовича Кабакова и Виктора Дмитриевича Пивоварова, картины Эрика Владимировича Булатова.

Однако, помимо живописи и поэзии, московские концептуалисты обращались и к прозаическому тексту. Самым известным примером визуальных экспериментов в оформлении печатного текста является творчество Владимира Георгиевича Сорокина. В романе «Норма» ирония над советскими языковыми штампами выражается в постепенном «распаде» текста. Как отмечает Елена Макеенко, «чтение «Нормы» – это путешествие по миру официальной и обыденной советской речи, которая постепенно обесмысливается, выворачивается автором наизнанку: привычные выражения и формулировки демонстрируют свою абсурдность, как только превращаются буквально в то, что описывают» [Макеенко, URL]. Визуальная организация «Нормы» практически не получила достаточного осмысления в науке. Однако подробно смысловое пространство прозы В. Г. Сорокина в контексте его связи с визуальным искусством московского концептуализма рассматривает в своих работах Н. Н. Андреева, особенности синтаксиса – А. Т. Давлетьярова. Самое крупное исследование художественных принципов московского концептуализма принадлежит Борису Ефимовичу Гройсу.

Также во второй половине XX века воплощение в художественной прозе находят и идеи А. Белого о дискретной природе текста. Т. Ф. Семьян отмечает «дискретные тенденции» в произведениях В. А. Сидура,

Г. В. Сапгира, П. П. Улитина, Ю. П. Казакова. Среди авторов начала XXI века исследователь по тому же критерию выделяет А. Башаримова и В. Хлебникову.

Еще в эпоху авангарда изучение параграфических способов передачи экспрессии стало не только диахронным, но и синхронным. Как мы отмечали ранее, футуристы пытались закрепить и осмыслить новые художественные принципы в манифестах и критических работах, вставая в один ряд с теоретиками литературы. Сегодня эта тенденция продолжается, и предметом лингвистического анализа в области параграфематики становятся современные тексты. Авторы новейшей литературы, хотя и по-прежнему уступают поэтам по количеству визуальных экспериментов, все чаще обращаются к параграфическим приемам передачи экспрессии. Ряд ученых связывает это со многими актуальными факторами: с особенностями компьютерного набора текста, с возможностью публиковать художественные произведения в сети Интернет, с ростом популярности печатного текста в целом и др. С точки зрения параграфематики лингвистами исследуется творчество прозаиков Д. С. Осокина, А. Аркатовой, А. Альчук и др.

Важно отметить, что визуальный облик прозаического текста привлек внимание языковедов лишь в конце прошлого века. Все работы этой области в той или иной степени опираются на теоретическую базу исследований визуального аспекта стихотворного текста, которую разработали отечественные ученые М. Л. Гаспаров, Ю. Н. Тынянов, В. М. Жирмунский, Б. В. Томашевский, Ю. М. Лотман, А. Л. Жовтис, С.А. Матяш, Д. А. Суховой. Очевидно, что именно стихотворный текст долгое время оставался самой восприимчивой средой для графических экспериментов, ведь одним из главных стихообразующих факторов, как отмечает М. Л. Гаспаров [Гаспаров, 2011], является деление на стихи, то есть визуальное оформление произведения.

Постепенно графическая стилистика прозаического текста стала оформляться в самостоятельное и полноценное направление лингвистики.

С начала XXI века крупнейшими исследованиями на эту тему являются работы Т. Ф. Семьян. Невербальная семиотика современного печатного русскоязычного текста в целом широко освещена в работах Н. Л. Шубина. Появились и специализированные узкопрофильные издания, в частности «Справочник издателя и автора» А. Э. Мильчина и Л. К. Чельцовой, который на сегодняшний день, подобно «Технической редакции книги» А. А. Реформатского, является самым авторитетным справочником профессиональных редакторов.

1.2 Место параграфемики в коммуникативно-смысловой организации текста

Графическое оформление текста, будучи его планом выражения, направлено в том числе и на реализацию коммуникативно-смысловых функций. Сегодня, в эпоху развития возможностей печати и роста популярности использования печатного текста во всех сферах жизни, а также в связи с тенденцией к компрессии текста, которую отмечает Н. Л. Шубина [Шубина, 1999, с. 236], все большее распространение получают паралингвистически активные тексты. Под этим термином Е. Е. Анисимова [Анисимова, 1992, с. 72] понимает такие тексты, в которых паралингвистические средства, наряду с вербальными, являются неотъемлемым участником кодификации сообщения, формируют его внутреннюю структуру и предполагают интерпретацию со стороны читателя. Т. Ф. Семьян выделяет четыре аспекта, которые читатель еще до начала процесса чтения, может определить с помощью визуального облика 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].

Характерной функцией параграфемики Н. Л. Шубина называет оптимальное распределение информации в тексте. Далее рассмотрим классификацию параграфемных средств, их отличительные черты и функции в реализации прагматики текста.

Вслед за А. Н. Барановым и П. Б. Паршиным, в системе параграфических элементов Н. Л. Шубина выделяет:

- синграфемику (варьирование знаков препинания и пунктуационных комплексов);
- супраграфемику (функционирование «единиц второго порядка», таких как курсив, разрядка, шрифтовая акциденция и пр.);
- топографемику (плоскостная синтагматика текста).

Как ядро настоящего исследования мы определяем реализацию семантического потенциала супраграфических и топографических приемов оформления текста, так как именно они, на наш взгляд, в большей степени влияют на формирование идиостиля О. Ермакова.

Первую попытку анализа супраграфических средств в отечественной лингвистике предпринял А. А. Реформатский. В «Технической редакции книги» он описал так называемую «теорию защит». Термин был взят ученым из учебника по шахматной игре А. И. Нимцовича, где данное понятие употребляется в прямом смысле и означает отражение наступательных действий соперника.

С помощью этой метафоры А. А. Реформатский объясняет ключевую функцию графических выделений как защиту смысловых отношений в тексте в узком смысле и защиту читателя от ошибки декодирования содержания текста – в широком. Основную идею теории защит автор видит в активизации графики текста, при которой «диалектически преодолевается противоречие “мертвой буквы”, лежащей между живым смыслом и живым читателем» [Реформатский, 1933, с. 114]. Иными словами, шрифтовая акциденция призвана реализовать прагматику высказывания в полной мере, исключив двусмысленность его толкования или искажение содержания. Различая конкретные приемы супраграфемии по принципу единства, подобия или контрастности, читатель, по мнению А. А. Реформатского, сможет интерпретировать их функцию в тексте. Именно поэтому любые изменения в оформлении текста, направленные на визуальное восприятие,

должны быть мотивированы, релевантны и уместны в каждом конкретном случае.

В рамках теории защит каждый супраграфический прием следует рассматривать как адресованный читателю сигнал о динамике семантики определенного фрагмента, который он должен интерпретировать в соответствии со значением этого приема. Дифференцируя защиты по степени достижения этой цели, автор выделяет следующие их виды:

– недостаточную, когда смысловое соотношение не доходит до восприятия адресата и, соответственно, никак не интерпретируется или интерпретируется ошибочно;

– добавочную, которая дифференцирует два элемента только по одному графическому признаку (по кеглю);

– достаточную, когда использованные графические решения полноценно выполняют дифференцирующую функцию и не дублируют их;

– избыточную, когда два и более различительных графических признака полноценно выполняют одну и ту же функцию.

Таким образом, при недостаточной защите смыслового соотношения плана содержания и плана выражения лексемы необходимо использовать добавочные защиты, которые, в свою очередь, могут стать достаточными или избыточными. При этом ученый отмечает, что использованные графические приемы будут понятны читателю в том случае, если узнаваемы: «...определенный сигнал, воспринимаясь зрительно, пробуждает в сознании связанное с ним значение, мы его узнаем и переводим с языка зрительных представлений на язык смысловых явлений». Продолжая мысль автора, можем говорить о том, что декодирование супраграфических средств выразительности возможно тогда, когда адресат имеет о них достаточное представление, обладает определенной визуальной грамотностью. Данный тезис определяет следующие выводы:

1) процесс реализации коммуникативно-смысловой функции супраграфических средств в тексте диалогичен: он подразумевает не только

выбор автором достаточных защит, но и готовность читателя их интерпретировать;

2) чтобы супраграфические средства стали для читателя «узнаваемыми», они должны быть типичными для текстов сходного плана содержания, что говорит об их стилеобразующей функции;

3) тем не менее, учитывая индивидуальную авторскую интенцию, в конкретном тексте будет формироваться своя закрытая система функционирующих супраграфических средств, элементы которой обязательно должны быть взаимообусловлены: «Раз принятая система присвоения определенных графических признаков тем или иным элементам текста должна быть проведена через все издание без отклонений, иначе мы получим синонимику знака» [Реформатский, 1933, с. 106].

Помимо четырех основных защит, отдельно А. А. Реформатский выделяет восстановительную и комбинированную защиты. Первая представляет собой противодействие двух противоположных по значению защит (например, одна добавочная защита снижает значимость лексемы, а вторая, напротив, увеличивает). Вторая – комбинированная защита – используется преимущественно в текстах определенных жанров для создания экспрессии (пропагандистских или педагогических), которая достигается путем намеренного употребления избыточных защит. Как особый вид защиты исследователь выделяет так называемую натурализацию текста, при которой графическое оформление текстового фрагмента имитирует или пародирует его первоначальный вид.

Помимо классификации защит, в «Технической редакции книги» А. А. Реформатский выстраивает иерархию шрифтовых выделений. Ученый отмечает, 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. 114]. Степень влияния каждого шрифтового признака на читателя А. А. Реформатский связывает с реакцией сознания человека на зрительные «раздражения», которые обусловлены отличием конкретного графического признака от визуального облика остального текста. В современной науке этот вопрос привлекает большое внимание исследователей в области психолингвистики.

Теоретические разработки А. А. Реформатского, начатые в «Технической редакции книги», были продолжены им в работе «Лингвистика и поэтика». Труды автора дали большой толчок изучению проблемы семантики визуального оформления текста.

А. П. Баранов и П. Б. Паршин выделяют следующие типы супраграфических приемов:

- собственно шрифтовые средства, такие как варьирование гарнитур шрифта, кегля, а также начертаний внутри гарнитур (по характеру начертания – прямой, наклонный и курсивный шрифты; по насыщенности – светлый, полужирный, жирный шрифты); использование капители, прописных букв; капитализация начальной буквы или всего слова;

- средства, функционально эквивалентные шрифтовым: разрядка, нижнее подчеркивание;

- прочие супраграфематические средства: кавычки, цветовое варьирование шрифта и тона; документализация, или натурализация набора (в том же значении, что и у А. А. Реформатского), нестандартная орфография; членение слова дефисами [Баранов, Паршин, 1990].

Часто супраграфемы, даже из разных групп, могут быть взаимозаменяемыми. Функциональным аналогом курсива Н. Л. Шубина называет разрядку. То же отмечает и Т. Ф. Семьян: «Сравнение разных

изданий одного и того же произведения позволяет сделать вывод, что курсив и разрядка часто взаимозаменяемы; чего никогда не бывает в случаях прописного шрифта и более мелкого по отношению к фоновому, т. к. последние два вида шрифтовой акциденции имеют закрепленное эмоциональное и смысловое поле употребления. Объем маркированной шрифтом фразы всегда сохраняется» [Семьян, 2006, с. 224].

Каждый отдельный супраграфический прием, вне зависимости от его места в вышеизложенной классификации, Н. Л. Шубина обозначает термином супраграфема. Опираясь на данную классификацию, она разделяет все шрифтовые супраграфемы на символические и иконические исходя из их функционала в тексте. Символические супраграфемы выполняют роль смыслового ударения, иконические передают дополнительный смысл и обладают ярко выраженной оценочной значимостью.

Функции супраграфических средств в художественной прозе подробно описывает Т. Ф. Семьян. Исследователь выделяет:

1. Интонационно-партитурную функцию. К ней относится логическое (смысловое) ударение, передающее «голосовой нажим» или интонацию произнесения фразы. К частотным супраграфемам, реализующим данную функцию, Т. Ф. Семьян относит использование прописных литер для написания слов или фраз.

2. Смыслообразующую функцию, в рамках которой супраграфема может реализоваться двумя способами:

- выполнять роль «маркера темы и идеи произведения»;
- фиксировать этапы сюжетного развития.

3. Функцию обозначения автора речи, когда супраграфема маркирует чужую речь в зоне речи повествователя или, наоборот, указывает на авторскую позицию. В широком смысле уместно говорить о влиянии супраграфем на динамику точек зрения повествования (термин Б. Успенского).

4. Стилистическую функцию. Супраграфемы передают специфику речи и мышления персонажей.

5. Функцию «оформления хронотопа произведения». Супраграфемы могут противопоставлять фрагменты повествования по критериям настоящее/прошлое или маркировать смену места действия.

6. Функцию «натурализации» текста. Как и А. А. Реформатский, под натурализацией в данном контексте Т. Ф. Семьян понимает визуальную имитацию текста из других печатных источников или пародию на него.

7. Функцию «эмоционального ключа», при которой выделенные слова или фрагменты передают «индивидуально-авторскую, ассоциативную, эмоционально-экспрессивную информацию» [Семьян, 2006, с. 34].

Т. Ф. Семьян подчеркивает, что в художественном тексте супраграфические приемы реализуют одновременно два аспекта: индивидуально-авторский стиль автора и визуализацию семантики произведения. Шрифтовую акциденцию исследователь называет «спокойным» приемом параграфематики, противопоставляя ему топографематику.

Топографематика – это графическая организация текста на плоскости. Если супраграфематика функционирует на уровне строки, то топографематика соотносится с категорией текста и отвечает за его восприятие как единого целого. К приемам топографематики ученые относят вертикальный и горизонтальный пробел, абзацное членение, оформление полей, разделители (линии, звездочки, точки), заголовки, сноски, примечания и многое другое – все, что отвечает за плоскостную синтагматику текста. Соответственно, топографические приемы называют топографемами. А. П. Баранов и П. Б. Паршин отмечают, что основная функция топографематики – разорвать шаблон автоматизированного чтения: «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» [Баранов, Паршин, 1990, с. 88]. Таким образом, уместно говорить о том, что топографемы идентифицируются только в соотношении друг с другом, создавая своей совокупностью «рисунок» текста. Именно этот «рисунок» доходит до адресата и интерпретируется им. Так, например, он сразу определит вид официального документа в первую очередь по его топографической структуре, а не по вербальному содержанию. Что касается художественного текста, самым иллюстративным примером может послужить различие прозы и поэзии: стихотворный текст поделен на стихи одинакового размера и занимает лишь часть страницы, тогда как прозаический текст «монолитен» и занимает страницу целиком. Топографемика текста нарушает автоматизированное восприятие, которое подчеркивают А. П. Баранов и Б. П. Паршин, тем, что переводит внимание читателя со значения отдельных слов на плоскостную организацию всего текста. Та позволяет анализировать его коммуникативно-смысловые характеристики еще до знакомства с вербальным наполнением. На наш взгляд, эта функция напрямую соотносится с жанрообразующей.

Топографемы в тексте отвечают за следующие параметры:

- расстояние между элементами текста;
- противопоставление центра и периферии общего «рисунка» текста;
- расположение элементов относительно вертикальной и горизонтальной осей симметрии (верх обычно ассоциируется с позитивом и доминированием, а низ – с негативом и подчинением; левая часть изображения ассоциируется с прошлым и с исходной точкой, а правая – с будущим и с результатом; диагонали также оказываются семиотически значимыми: вверх направо – взлет, подъем, уход, удаление; влево вниз – приход, появление; вправо вниз – деградация) [Баранов, 2018].

Как и в случае с супраграфемикой, можно вновь говорить о создании закрытой семиотической системы, где каждый элемент детерминирован

самим текстом [Шубина, 2006, с. 233]. Как отмечает Н. Л. Шубина, именно такие тексты наиболее информативны для читателя.

В «Технической редакции книги» А. А. Реформатский также выделял топографические средства в отдельную категорию графических признаков, направленных на реализацию прагматики текста: «Эти вспомогательные графические признаки отчасти конструктивного порядка (расположение на площади страницы), отчасти негативного (пробелы и отбивки) могут усиливать или ослаблять эффекты графических признаков, принадлежащих алфавитным знакам» [Реформатский, 1933, с. 108–109].

Т. Ф. Семьян о топографемике в художественной прозе говорит как о наборе бинарных оппозиций «верх-низ», «правое-левое», «далекое-близкое», «вертикаль-горизонталь» и пр. [Семьян, 2006, с. 59]. При этом исследователь подчеркивает, что в рамках топографемике важны не только графические элементы как таковые, но и их отсутствие, так называемые физические лакуны – интервал, промежуток, размещение, разбивка и пр. Со ссылкой на Ж. Деррида Т. Ф. Семьян отмечает, что «фактическая беспредметность, материальная незаявленность пустоты как отрицания присутствия чего-либо становится значимым текстовым элементом и переходит из разряда контекстуально-сопроводительного в разряд принципиально значимого» [Семьян, 2006, с. 63]. Примечательно, что данные топографемы имеют «негативный» характер (термин А. А. Реформатского), то есть не могут существовать самостоятельно и проявляются только в окружении двух конструктивных элементов.

С точки зрения редакторской практики рассматривают визуальное оформление текста А. Э. Мильчин и Л. К. Чельцова в «Справочнике издателя и автора» [Мильчин, Чельцова, 2018, с. 150]. Они формулируют два общих требования к использованию приемов графического выделения в текстах любых жанров:

1) объект каждого вида необходимо выделять по-своему, чтобы читатель легко отличал один выделенный объект от ряда других и мог интерпретировать его однозначно;

2) графические выделения в рамках одного текста необходимо применять последовательно, то есть не пропуская одинаковые по семантике вербальные элементы и не меняя их графического оформления.

Как несложно заметить, данные требования соотносятся с тезисами Н. Л. Шубиной о создании закрытой семантической системы внутри одного текста с помощью средств параграфематики. Взаимообусловленность и релевантность становятся ключевым критерием для успешной реализации коммуникативно-смысловой функции параграфических средств в тексте.

В своей работе А. Э. Мильчин и Л. К. Чельцова не используют понятия параграфематики, супраграфематики, топографематики и пр., обозначив все «элементы текста (буквы, слова, словосочетания), оформленные иначе, чем основная его часть» [Мильчин, Чельцова, 2018, с. 125] единым понятием «выделения». Авторы предлагают две классификации выделений, в первой описывая их виды, а во второй – приемы. Дифференцируя виды выделений по назначению и роли в издании, лингвисты различают:

- 1) внутритекстовые (скрытые в тексте) заголовки;
- 2) логические усиления;
- 3) мнемически-справочные выделения:
 - выделение терминов, имен, названий, дат;
 - выделение опорных смысловых пунктов содержания фрагмента;
 - выделение правил, законов, важнейших положений;
- 4) структурные выделения:
 - выделение вспомогательного или иллюстративного текста («натурализация» текста в классификации А. А. Реформатского);
 - выделение авторских комментариев;
 - выделение элементов библиографической записи.

- 5) структурно-рубрикационные выделения;
- б) структурно-технические выделения.

Как мы отметили ранее, все перечисленные виды выделений могут использоваться в текстах разных стилей, однако в тех или иных встречаются наиболее частотно. Например, структурно-рубрикационные и структурно-технические выделения больше свойственны научным текстам, тогда как мнемически-справочные – публицистическому. Для текста художественного стиля самыми употребительными являются логические усиления, так как именно они в большей степени реализуют индивидуально-авторскую интенцию: «Благодаря логическим усилениям читатель точно понимает, что хотел выразить автор, втягивается в активную мыслительную работу, поскольку ему приходится домысливать то, что словесно не высказано» [Мильчин, Чельцова, 2018, с. 126]. Для текста же научного стиля двусмысленность или недосказанность недопустимы.

Анализируя примеры, которые приводят А. Э. Мильчин и Л. К. Чельцова для описания каждого вида выделений, можно сделать вывод, что конкретные графические приемы за видами строго не закреплены, поэтому авторы рассматривают их автономно. Приемы выделений лингвисты разделяют на три большие группы: шрифтовые, нешрифтовые, комбинированные.

К шрифтовым выделениям относятся:

- 1) изменение рисунка (гарнитуры) шрифта;
- 2) изменение начертания шрифта:
 - курсив светлый в массиве прямого;
 - полужирное прямое начертание в массиве светлого прямого;
 - курсивное полужирное начертание в курсивном светлом;
 - узкое или широкое начертание в нормальном по плотности (ширине) шрифте и наоборот;
 - набор прописными в массиве строчного;

– набор капителью в массиве строчного;

3) изменение размера (кегля) шрифта.

К нешрифтовым приемам выделения относятся:

1) увеличение межбуквенных просветов (разрядка);

2) втяжки одно- и двусторонние (сужение занимаемого текстом пространства с одной или двух сторон);

3) восклицательный и вопросительный знак в круглых скобках; в данном контексте знаки фигурируют в качестве не пунктуационных, а выделительных, выражающих отношение к сообщению в невербальной форме;

4) знак ударения на подчинительном союзе «что» для логического усиления;

5) линейки подчеркивающие, отчеркивающие и обрамляющие;

6) орнаментальные рамки;

7) увеличение или уменьшение интерлиньяжа (междустрочного расстояния);

8) отбивки-пробелы (обычно в сочетании с другими приемами);

9) печать другим цветом или на цветной плашке;

10) выворотка (написание текста светлого цвета на темном фоне).

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

«Справочник издателя и автора» – систематизированное практическое пособие по редакционно-издательскому оформлению книги, разработанное редакторами для редакторов (и других издательских работников). Подробнейшим образом оно описывает принципы оформления внешнего облика издания, которые подчиняются единой цели – сделать его удобочитаемым, сохранив при этом коммуникативно-смысловое наполнение. Работа А. Э. Мильчина и Л. К. Чельцовой на сегодняшний день является одной из самых авторитетных в данной области, однако в ней излагаются в

первую очередь рекомендации, а не правила или нормы. Описанные рекомендации, как отмечают авторы, можно «видоизменять в зависимости от особенностей издания» [Мильчин, Чельцова, 2018, с. 7], что подчеркивает их вариативность. Это подсвечивает проблему, которую отмечают многие исследователи визуального облика текста – отсутствие кодификации графических выделений. Кодификация – это набор обязательных правил для требуемого нормального употребления литературного языка [Шубина, 1999, с. 55]. Таким образом, существующие редакционные политики, справочники, спецификации и пр. опираются преимущественно на традицию оформления текстов определенных стилей, то есть на устоявшуюся норму – совокупность наиболее устойчивых традиционных реализаций языковой системы, отобранных и закрепленных в процессе общественной коммуникации. Это придает параграфемике как средству организации внутренней структуры текста маргинальный характер, что несправедливо противоречит ее существенной роли в передаче коммуникативно-смысловой функции содержания.

Если кодификация статична, то норма, напротив, имеет динамический характер [Едличка, 1987, с. 135]: она накладывает ограничения на возможности реализации системы языка, но в то же время реагирует на узус – актуальные тенденции языка, реальное употребление языковых единиц обществом. Основываясь на системе языка, языковое явление появляется в узусе, со временем закрепляется в норме и затем кодифицируется. Языковое явление может стать нормой только в случае мотивированности, релевантности и удобства для пользователей языка. Процесс перехода языкового явления из узуса в норму продолжителен и потому представляет трудность идентификации для всех участников коммуникации. Что касается параграфических приемов, то их появление в узусе обусловлено не только актуальностью, но и экспериментами авторов (в широком смысле слова), что подчеркивает их эмоционально-экспрессивный и индивидуально-авторский потенциал в реализации прагматики текста.

Возможно, это обуславливает то, что позже параграфическая норма не кодифицируется, оставаясь потенциально творческим аспектом печатного текста. Что касается художественного текста, то выбор графических средств изобразительности остается за автором, и именно он создает ту закрытую семантическую систему визуального облика текста, о которой мы говорили ранее. В связи с этим уместно говорить о том, что параграфемика в художественном тексте участвует в создании идиостиля – индивидуального авторского стиля, характеризующегося совокупностью повторяющихся взаимообусловленных элементов и приемов выражения мысли, а также «обусловленностью этого выбора сознательным стремлением к наиболее адекватному отражению своих мыслей и ощущений».

1.3 Выводы по первой главе

Анализ теоретических работ по теме показывает, что в современном русском языке нет единого представления о функциях приемов параграфемии в художественном тексте и их коммуникативно-прагматических возможностях. Тем не менее, авторы исследований сходятся в том, что параграфемия, будучи частью графической стилистики, остается творческим направлением для писателей. Данный вывод позволяет говорить об изобразительно-выразительном потенциале, который способны реализовывать параграфические приемы в художественном тексте. Соответственно, они участвуют в формировании идиостиля автора.

Отдельно стоит отметить, что все исследователи сходятся в том, что параграфические элементы оказывают воздействие на читателя, позволяя ему интерпретировать текст с учетом этих элементов. Таким образом, взаимообусловленность и релевантность становятся ключевым критерием для успешной реализации коммуникативно-смысловой функции параграфических средств в тексте, так как их декодирование «возлагается» на читателя.

Также, несмотря на отсутствие кодификации параграфических приемов, в обществе сложились общепринятые представления об употреблении тех или иных приемов. В связи с этим выработалась традиция, на которую опираются авторы художественных текстов и которая позволяет читателю опираться на свой языковой и зрительный опыт при анализе конкретных параграфических приемов в тексте. Далее в нашем исследовании мы будем учитывать существующую традицию, подробно изложенную А. Э. Мильчиным и Л. К. Чельцовой, и попробуем обнаружить расхождения с ней в графическом оформлении произведений сборника «Арифметика войны» О. Ермакова.

ГЛАВА 2. ОСОБЕННОСТИ ВИЗУАЛЬНОГО ОФОРМЛЕНИЯ ПРОЗАИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ О. ЕРМАКОВА

2.1 Поэтика произведений О. Ермакова

Олег Николаевич Ермаков – современный российский прозаик, член Союза писателей России, один из самых известных представителей новейшей военной прозы. Родился в 1961 году в Смоленске, где живет и по сей день. В период прохождения срочной службы в Советской армии воевал в Афганистане (1981–1983). Служил в городе Газни, в пехотном полку, во взводе артиллерии, затем в артбатарее орудийным номером, топогеодезистом. Именно опыт военной службы и участие в боевых действиях определили главную тему творчества Ермакова-писателя.

Олег Ермаков окончил среднюю школу, поступил на исторический факультет Смоленского педагогического института, который не окончил, проучившись там полтора года. До службы в Афганистане работал лесником Баргузинского, Алтайского и Байкальского заповедников, сотрудником районной газеты «Красное знамя». По возвращении также сменил ряд профессий: был корреспондентом смоленской областной газеты «Смена», сторожем, сотрудником Гидрометеоцентра. Писательский путь Ермаков начал в 1987 году с небольшого рассказа «Просто была осень...», вошедшего в рубрику «Новые имена» журнала «Октябрь». Произведение сразу обозначило тематику будущего творчества писателя – осмысление афганской войны, или, если говорить шире, «человек и война».

В 1989 году в № 10 журнала «Знамя» был опубликован цикл «Афганские рассказы», куда вошли шесть произведений малой формы: «Весенняя прогулка», «Н-ская часть провела учения», «Зимой в Афганистане», «Марс и солдат», «Пир на берегу Фиолетовой реки», «Занесенный снегом дом». Позже отдельно вышли рассказы «Крещение», «Желтая гора», «Благополучное возвращение», идейно и тематически продолжающие цикл. Как отмечает О. В. Ключинская, «в первых своих произведениях Ермаков пишет о войне, смерти, потерянном поколении, о

драматическом возвращении в жизнь (о психологической невозможности возвращения), о вере в Бога, о проблеме вины государства и вины солдата, выполнявшего приказы. Война, социальные проблемы, с ней связанные, трагедия человека и общества воспроизведены через глубоко личное восприятие героев. В рассказах мотивы возвращения, воспоминания, испытания, потери гармонии и смысла жизни связаны единым образом героя-солдата и сквозным сюжетом военной службы в Афганистане» [Ключинская, 2010, с. 25]. Вместе с тем одной из основных идей военных произведений автора исследователь называет спасение человека в единении с природой.

Первым произведением Ермакова в жанре крупной формы стал роман «Знак зверя», опубликованный в 1992 году в журнале «Знамя», № 6 и № 7. Материалом для «Знака зверя» стали дневники, которые Ермаков вел во время службы в Афганистане. Именно это произведение принесло автору известность, а также актуализировало тему Афганской войны в литературе.

В романе «Знак зверя» Ермаков поднимает как общие нравственно-философские проблемы (война и мир, добро и зло, поиск истины и пр.), так и индивидуально-личностные (влияние войны на конкретного человека, проблема «невозвращения» солдата с войны и пр.). По замечанию И. Б. Роднянской «“Знак зверя”, как и все книги-вехи, книги-отметины злополучного XX века, решает дилемму соучастия и неучастия в общем зле» [К юбилею писателя, 2011]. Примечательно, что все военные произведения автора пронизаны психологизмом, героям свойственна рефлексия, а война – не просто обстоятельства действия, а предмет анализа как для автора, так и для героев.

После «Знака зверя» автор пытается отойти от военной проблематики, обращаясь к теме малой родины. В 1993 году публикуется повесть «Фрески города Гороухщи» об истории Смоленска, рассказ «Чаепитие в преддверии». В 1997–1999 годах частями в журнале «Новый мир» выходит второй роман Ермакова – «Свирель Вселенной» – о путешествии на Байкал. В 2000 году – повесть «Вариации» о музыканте, который ищет смысл жизни.

В 2004 году в повести «Возвращение в Кандагар» Ермаков вновь обращается к военной теме. Основным мотивом этого произведения – возвращение бывшего солдата (в мыслях, воспоминаниях и в реальности) к прошлому, ко времени военных событий. Сюжет строится вокруг поездки в Россию героя, некогда воевавшего в составе «ограниченного контингента», а потом оказавшегося чужаком в «родном» Таджикистане. Ермаков показывает два типа героев, их способы выживания после войны, существования в постсоветском (и поствоенном) пространстве. Прототипом одного из героев «Возвращения в Кандагар» стал лучший друг и бывший сослуживец автора. Как отмечает сам писатель, вернуться к «афганскому» хронотопу в своих произведениях его подтолкнул вооруженный конфликт в Чеченской республике в конце XX века. «...Это невозможно: «закрыть тему [войны]» – для себя. Я пробовал однажды это сделать, вещь так и называлась «Последний рассказ о войне». После «Знака зверя» думал, что – все, больше к этому не вернусь. Но началась первая Чеченская кампания, кадры репортажей – солдаты на броне, гусеницы и колеса, наматывающие грязь, черные выхлопы, чумазые лица солдат, – все напомнило нашу [Афганскую] войну...» – рассказывает Ермаков в интервью [Ермаков, 2011, URL].

Впоследствии тематика прозы Ермакова будет разнородной. Вновь в «мирных» обстоятельствах оказываются герои нового романа «Холст» (2005), а также многочисленных рассказов, местом действия которых становится Смоленск (однако часто этот город остается безымянным, а иногда называется Глинском). Военную проблематику продолжил сборник «Арифметика войны», куда вошли девять рассказов («Блокнот в черной обложке», «Сон Рахматуллы», «Один», «Боливар», «Русская сказка», «Сад», «Вечный солдат», «Афганская флейта») и повесть («Шер-Дарваз, дом часовщика»), ранее опубликованные в журналах «Октябрь», «Новый Мир», «Нева». При этом, как отмечает С. С. Беляков, «Ермаков вернулся в Афганистан, но уже не солдатом, а читателем, исследователем, начинающим востоковедом» [К юбилею писателя, 2011]. Критик подчеркивает новизну

рассказов сборника: автор уходит от «окопной правды» и смещает вектор внимания на внутренний мир бойцов, причем каждой из сторон. Произведения «Арифметики войны» разнородны по содержанию: некоторые написаны от первого лица, другие – от третьего, встречаются автобиографические сюжеты, но есть и рассказы про «гражданских» афганцев. Сборник показывает феномен войны с разных точек зрения, охватывая большой спектр ее проблем: от истоков вооруженного конфликта до его психологических последствий для солдат. Данный сборник отмечен премией журнала «Новый мир».

В 2009 году Ермакову была присуждена премия имени Юрия Казакова за невоенный рассказ «Легкий поток». Сюжет разворачивается на рубеже 70–80-х годов. Герой, рок-музыкант, пытается укрыться от повторного принудительного помещения в психбольницу, затерявшись в просторах Сибири. Однако его попытка оказывается неудачной. Обращаясь в этом рассказе к поэтике рок-культуры, используя образы восточной (древнекитайской) мифологии, автор исследует в рассказе феномен свободы. В 2010 году Ермаков работает в новом для себя жанре дневниковых записок. В альманахе Смоленского отделения Союза российских писателей «Под часами» опубликован цикл произведений под названием «А, Мотылек?..».

На сегодняшний день Ермаков продолжает активно публиковаться в литературных журналах «Нева», «Новый мир», «Знамя» и пр. Помимо малой прозы, вниманием читателей и издателей пользуются и новые романы автора: «Песнь тунгуса» (2017), «Голубиная книга анархиста» (2018), «Либгерик» (2020), «Родник Олафа» (2021) и др.

Творчество Ермакова отмечено премией журнала «Знамя» (1995). В 2009 году Ермаков становится лауреатом еженедельника «Литературная Россия» (2009) за рассказы «Свадьба» и «Курукупальская битва». Романы «Знак зверя» и «Холст» входили в шорт-листы Букеровской премии (1993, 2005). Роман «Песнь тунгуса» прошел в финал премии «Ясная Поляна» (2017) и выиграл в номинации «Выбор читателей». Произведения Ермакова

переведены на английский, болгарский, венгерский, голландский, датский, итальянский, китайский, корейский, немецкий, финский, французский и японский языки.

Современная критика отмечает тематическую значимость прозы Олега Ермакова, высокую меру правдивости в изображении войны в Афганистане, глубокий психологизм и философское осмысление событий в его произведениях. Исследовательская литература по творчеству Ермакова немногочисленна и представляет преимущественно журнальные статьи и рецензии на отдельные произведения писателя («Марс из бездны» И. Б. Роднянской, «Бесконечное возвращение» и «Мерзкая плоть» А. Агеева, «У кольца нет конца» А. Немзера) либо общие обзорные статьи по современной военной прозе («“Анна Каренина” вместо “Войны и мира”» Г. Шварца, «Мы были на войне, которой не было» И. Сухих, «О чем думает “саперная лопатка”?» В. Курицына, «Человек с ружьем: смертник, бунтарь, писатель?» В. Пустовой), в которые контекстуально включается имя писателя О. Ермакова. В статьях, посвященных обзору русской литературы конца XX века («На выходе из “андеграунда”» В. Потапова, «Преодолевшие постмодернизм» Н. Ивановой, «Замечательное десятилетие» А. Немзера, «Метафизика русской прозы» О. Павлова), наиболее заметными для критики авторами военной прозы называются В. Астафьев, В. Маканин, О. Павлов, О. Хандусь, и среди них – Олег Ермаков. Литературовед Г. Нефагина в книге «Русская проза второй половины 80-х – начала 90-х годов XX века» рассматривает роман «Знак зверя» О. Ермакова в разделе «Неоклассическая проза». В учебнике для студентов вузов «Русская литература XX века. Школы, направления, методы творческой работы» под редакцией С. Тиминой имя Олега Ермакова упоминается при характеристике литературной ситуации конца XX века.

Среди научных исследований по теме наиболее известна работа О. В. Ключинской «Военная проза О. Н. Ермакова». Исследователь рассматривает проблемно-тематические, жанрово-стилевые черты, а также

особенности поэтики и своеобразии художественного мира произведений писателя. Среди наиболее характерных жанрово-стилевых тенденций военной прозы Ермакова О. В. Ключинская выделяет метатекстуальность, общность проблемно-тематического комплекса, единство мотивов, типологию характеров, которые в совокупности способствуют раскрытию основной – антивоенной – идеологической настроенности писателя. Своеобразие художественного мира Ермакова исследователь характеризует в первую очередь склонностью писателя к «рассказовым» формам повествования, отражению обстоятельств военной действительности преимущественно в жанрах малой прозы. Однако, как отмечает О. В. Ключинская, объединяя рассказы в цикл или книгу, Ермаков увеличивает жанровый потенциал рассказа, объемность повествования, создает целостную модель образа мира, не утрачивая изображения отдельных целостностей.

Также прозу Ермакова рассматривает В. Б. Волкова в работе «Концептосфера современной военной прозы»: сопоставляются произведения современных российских авторов, в том числе и Ермакова, о локальных войнах последних десятилетий. В. Б. Волкова анализирует совокупность индивидуально-авторских концептов, образующих общую концептосферу современной военной прозы, а также рассматривает приемы моделирования концептов в интертекстуальном пространстве художественного дискурса.

Проза Ермакова привлекает внимание и критиков, и ученых, однако область графического оформления его произведений еще не изучена. Тем не менее во всех произведениях автора, как малой, так и крупной формы, обнаруживаются общие визуально-графические приемы выразительности, что позволяет говорить об их влиянии на идиостиль писателя. Вместе с тем, как формировался языковой стиль автора, развивалась и его собственная система параграфических средств художественной выразительности, которая распространяется на все произведения в большей или меньшей степени.

Сравнивая произведения Ермакова разных лет, мы можем обнаружить, что количество случаев использования параграфических приемов возросло, притом что сам перечень этих приемов практически не изменился. Еще в ранних рассказах, опубликованных в начале 1990-х годов, писатель использует курсив, вертикальный пробел, малый абзац, а также оформление прямой речи, не соответствующее нормам современной русской графики. Помимо этого, встречаются случаи отказа от использования заглавной буквы и, наоборот, ее употребление в нерегламентируемых правилами случаях (характерно как для первой буквы слова, так и для всей лексемы). В редких случаях автор прибегает к отказу от знаков препинания, но данный прием не носит систематического характера. Визуальный облик основного текстового поля у Ермакова обладает дихотомической природой: с одной стороны, он характеризуется монолитностью, с другой – дискретностью. За монолитность отвечает традиционное для прозы выравнивание текста по ширине. Дискретность же создается средствами вертикального пробела – текстовые блоки отделены друг от друга по вертикальной оси плоскости страницы – и фрагментами стихотворных текстов. Герои произведений автора нередко поют солдатские песни, цитируют аяты из Корана и стихи из Библии, иногда обращаются к произведениям поэтов. Таким образом, можно говорить о том, что в своих произведениях Ермаков использует весь спектр параграфических приемов: синтаграфические, супраграфические и топографические. В рамках данного исследования мы рассмотрим доминирующие приемы графического варьирования, такие как курсив, малый абзац и нерегламентированное использование заглавной буквы. Для анализа параграфематики был взят сборник О. Ермакова «Арифметика войны».

2.2 Роль курсива в произведениях автора

Курсив – одно из начертаний типографического шрифта, имитирующее написание от руки. В широком смысле он используется для обозначения значимости слова в тексте, однако его функции у разных авторов довольно разнообразны.

В текстах русской литературы разных эпох курсив встречается нередко, что всегда привлекало внимание ученых-лингвистов. Курсив, будучи супраграфическим приемом параграфемки, нашел широкое применение как в поэтических, так и в прозаических текстах. Данное средство графической выразительности рассматривалось в произведениях Н. М. Карамзина, В. А. Жуковского, И. С. Тургенева, Л. Н. Толстого, Н. С. Лескова, Н. А. Некрасова, М. Ю. Лермонтова, А. П. Чехова, М. И. Цветаевой и многих других. Прибегают к использованию курсива и современные авторы. В осмыслении его места в числе средств параграфемки нет единства. В основе курсивного выделения лежит принцип контраста [Реформатский, 1933], который выделил В. П. Москвин: «Обязательно привлекает внимание то, что резко выделяется на фоне подобных объектов по размеру, цвету, форме и другим сенсорно воспринимаемым параметрам». Именно благодаря принципу контраста «компонент речевой цепи может быть выделен графически и фонетически» [Москвин, 2006, с. 37]. Курсивное начертание, отличаясь от прямого, позволяет противопоставить некоторую часть высказывания остальному тексту. В этом отношении курсив стоит в одном ряду с другими неосновными начертаниями (полужирным, жирным, капителью, использованием заглавных букв, изменением размера шрифта или даже применением шрифта другой гарнитуры).

Так как кодифицированные правила употребления курсива отсутствуют, мы определим наиболее частотные функции курсива в художественных текстах отечественной литературы, основываясь на

существующих исследованиях. У разных авторов ученые обнаруживают следующие функции:

- 1) выделение внутрифразового ударения;
- 2) передача иронии;
- 3) передача прямой речи;
- 4) выделение «чужого слова»:
 - цитирование источника;
 - маркирование лексем, свойственных речи конкретного персонажа;
- 5) намек;
- 6) выделение мыслей героя на фоне описания его действий или передачи прямой речи;
- 7) маркирование употребления слова в переносном значении.

Данная классификация носит условный характер, так как функциональные возможности курсива не ограничены кодификацией. Использование данного средства параграфематики остается творческим процессом, а значит, является частью индивидуально-авторского стиля. Курсив в творчестве писателя (или в конкретном произведении) может выполнять как одну функцию, так и сразу несколько, что можно определить при анализе контекста. Чаще всего авторы не ограничиваются одной функцией и используют несколько, что формирует взаимообусловленную супраграфическую систему, характерную для идиостиля автора. Именно такая ситуация наблюдается и в сборнике Ермакова «Арифметика войны».

Мы провели количественный анализ случаев употребления курсива в произведениях сборника. Главным критерием отбора определили формальный критерий, при котором за единицу курсива принимается слово, словосочетание, предложение или абзац, с двух сторон ограниченные прямым шрифтом. В ряде случаев к формальному добавляется содержательный критерий, когда ввиду сильной тематической и логической связи слов за один случай курсива принимается выражение, прерванное малозначительными словами (обращениями, частицами, предлогами,

союзами и др.), набранными прямым шрифтом. В выборке мы не учитывали эпиграфы. Следуя вышеперечисленным критериям, мы обнаружили в сборнике 126 случаев использования курсива (см. Приложение 1). Числовые показатели в разных произведениях варьируются от 1 до 24, однако, учитывая разницу их объемов, необходимо уточнить среднее количество курсивного выделения на страницу текста (см. Приложение 2). Так, наиболее насыщены курсивом оказались рассказы «Блокнот в черной обложке» (2 случая на страницу), «Боливар» (1 случай на страницу), «Сон Рахматуллы» (0,94 случая на страницу). Наименьшим же количеством курсива обладает рассказ «Афганская флейта» – всего 0,05 случая на страницу. Тексты без единого курсивного выделения отсутствуют. Далее мы попробуем определить его функции в тексте.

Еще в первом рассказе сборника – «Блокнот в черной обложке» – проявляется основная тенденция использования курсива автором. Большинство выделенных слов и словосочетаний маркируют речевую характеристику персонажа, в данном рассказе – бабушки главного героя Миши Глинникова. Героиня характеризуется как чопорная, надменная женщина старых нравов. Имея простое происхождение и поверхностное образование, она тем не менее всю жизнь упорно создавала вокруг себя ореол благородства и высокого статуса. Напрямую дает рассказчик и характеристику ее речевого поведения: «Бабка была поборницей всего изящного, полуграмотная, но большая любительница всяких нонсенсов и вычурных словесных конструкций». Далее по тексту курсивом выделяются те самые «вычурные словесные конструкции», свойственные только данному персонажу. Так, например, при описании того, как бабушка воспитывает внука, выделяется следующее слово (здесь и далее курсив Ермакова): «Она плела интриги, занимаясь *челночной дипломатией*, то есть курсируя между сыном и невесткой и ведя изнурительные беседы». Очевидно, что слово противоречит общей стилистике текста. Тут важно уточнить общую тематику рассказа: автор повествует о том, как Миша Глинников попал на

войну в Афганистане, а детство и юность его затрагиваются опосредованно. Таким образом, поведение, характер и речь бабки героя не вписываются в приемлемую для той среды парадигму. Соответственно выражение «челночная дипломатия», выделенное в тексте курсивом, не может принадлежать рассказчику и маркирует точку зрения бабушки. Аналогичные примеры видим далее: «Главная сила бабкина была в том, что она умела *игнорировать* общественное мнение»; «Однажды она где-то раздобыла *вуаль*, но невестка наотрез отказалась выходить вместе с ней из дому»; «Она могла поинтересоваться у ошарашенного милиционера, что он думает о *гуманности* этой эпохи» и др. Слова «игнорировать», «вуаль», «афишируя» относятся к книжной лексике и в данном рассказе могут соотноситься только с речевыми характеристиками бабки, так как вряд ли находятся в активном лексиконе остальных персонажей. Данную точку зрения более явно иллюстрирует следующий пример: «Бабка сама себе шила платья, точнее, перешивала то, что ей отдавала невестка. Обычно она просто *надстраивала фундамент*, пришивала к слишком короткому по ее мнению подолу – желательно того же *колё-о-ра...*» Последнее выделенное курсивом слово имитирует искаженное произношение французского *couleur* устами героини (или же она так читает английское *color*, не зная правил произношения). Помимо речевой характеристики героини, в данных примерах присутствует и функция передачи иронии. Окружающие не относятся к мнению бабки серьезно, ее жизненные принципы воспринимают снисходительно, а несуразные заявления – с насмешкой. В произведении данный персонаж несет комическое начало, что проявляется в том числе в речи героини.

Использование курсива в аналогичной функции, но без иронической коннотации, встречается и в других текстах сборника. В рассказе «Афганская флейта» курсив маркирует лексему, цитирующую героя (прапорщика), что в этом же предложении напрямую обозначает и сам рассказчик: «Мы снова *организовались*, как говорил прапорщик, и зазвенели ведрами». В рассказе «Сад» курсив передает слова военного психолога, которые вспоминает

главный герой: «Он вспомнил рекомендации психолога в лагере, попробовал *ослабить узел галстука, развязать мышцы мысленно...*» Как отмечает Н. Е. Меднис, выделенное курсивом «чужое слово» всегда следует воспринимать как знак чужого сознания, с которым «свое» может находиться либо в состоянии содружества и согласия – «правдивое слово», либо в состоянии неприятия, полемики – «лживое слово» [Меднис, 2011, с. 120]. Наличие в тексте «чужого слова» исследователь связывает с многоголосием произведения, разнообразием точек зрения. На наш взгляд, в текстах сборника «Арифметика войны» выделенное курсивом «чужое слово» всегда указывает на отношение главного героя к его автору, но не передает точку зрения этого автора, и, соответственно, говорить о полифонии в связи с данной функцией курсива нельзя.

Также курсив в произведениях Ермакова используется для выделения выражений на английском языке. Данный пример мы не будем рассматривать в настоящей работе подробно, так как он не имеет изобразительно-выразительной прагматики и не участвует в формировании идиостиля автора. Но стоит отметить, что данный случай тоже маркирует «чужое слово».

К следующей функции курсива мы относим выделение профессионализмов и профессионального жаргона. Сборник «Арифметика войны» посвящен вооруженному конфликту в Афганистане и содержит множество описаний бытовых и предметных деталей, направленных на создание достоверности. Тексты сборника насыщены наименованиями военных чинов, видов оружия, элементов одежды и пр. Не в прямой речи героев они становятся стилистически чужеродными, что обуславливает их графическое выделение на фоне остального текста. Пример употребления курсива в данной функции встречается в рассказе «Русская сказка» о жизни ветерана Афганской войны после окончания службы. Николай Колядин вместе с женой Василисой Евгеньевной (и вопреки ее желанию) отправляется в деревню, преследуя мечту о единении с природой, большом хозяйстве и доме «на земле». Однако новая, гражданская жизнь героя часто описывается

словами военной лексики: «Его возвращение на землю не было бегством от действительности. Наоборот, он шагнул в действительность – из морока учений, стрельб, бесконечного *повышения боеготовности*». В прямом значении данное выражение употребляется только в военном контексте, однако в непрофессиональной речи может использоваться как метафора или создает комичный эффект. Также примеры курсива в функции выделения профессионализмов встречаем в рассказе «Вечный солдат»: «ты, хрен-продукт, что бы ты знал на своем складе? Только и слышал свист *сопла* над очком, когда обожрешься сгущенки, чиво-о?». Сопло – это часть ракетного двигателя, по которой двигаются продукты сгорания, что создает характерный звук. В отличие от предыдущего примера, данная лексема не употребляется в бытовой речи и имеет потенциал для создания сниженной метафоры: сопло – прямая кишка. Далее в том же тексте встречаем еще один пример профессионального жаргона: «Как будто в воздухе над нашими палатками <...> офицерскими модулями непрерывно велась сварка, и, как говорят сварщики, можно было *поймать зайчика*». Тем не менее далеко не все профессионализмы выделены в тексте графически. Во время описания боевых действий, подготовки к ним или их обсуждения они употребляются в прямом значении и не имеют изобразительно-выразительной интенции. В связи с этим вновь можно говорить о чужеродности выделенных курсивом слов по отношению к общему контексту.

Следующая функция курсива в произведениях сборника Ермакова «Арифметика войны» – выделение «условного понятия». В. Н. Захаров в работе «Слово и курсив в “Преступлении и наказании”» отметил функцию «условного понятия» применительно к курсивам из романа Ф. М. Достоевского. Она заключается в выделении слов, лишенных определенных значений, «понятий-табу», «понятий символизированных» [Захаров, 1979, с. 21]. Часто курсивом в таком случае маркируются именно местоимения. Вслед за В.Н. Захаровым на подобную функцию обращают внимание Л. И. Еремина и М. И. Циц, исследуя произведения Л. Н. Толстого

и Ф. М. Достоевского. В терминологии Л. И. Ереминой эта функция обозначена как «запрет на слово», М. И. Циц использует термин В. Н. Захарова. Все исследователи под данной функцией курсива подразумевают одно и то же: намеренное подчеркивание недосказанности, неопределенности. Выделенные таким образом слова содержат намек на различные предметы, лица, не называя их напрямую.

Пример «условного понятия», выделенного курсивом, у Ермакова мы встречаем в рассказе «Сон Рахматуллы». С него произведение начинается: «*С той стороны* никто прийти не мог, это противоречило здравому смыслу...» И на протяжении всего текста, данное словосочетание выделяется курсиво: «Тени вместе уходили с ним в *ту сторону*», «И они канули во тьму *той стороны*», «Оказывается, и на *той стороне* росла обычная трава...» и т. д. С учетом контекста значение данного выражения можно сформулировать достаточно легко. Герой рассказа участвует в Афганской войне и «той стороной» называет вражескую территорию. Как может показаться на первый взгляд, понятие употребляется в прямом смысле и не может иметь статус условного. Однако в данном случае мы учитываем в том числе и личное отношение героя к «той стороне». Она кажется ему загадочной, неизведанной, таинственной, он описывает ее словом «мрак». Даже оказавшись в этом пространстве, герой по-прежнему называет ее привычным понятием: «Да и не гости они были, эти тени, а обитатели *той стороны*, то есть уже – этой». Для героя важен не сам объект, а образ «той стороны», который создал он и его сослуживцы. В этом проявляется как романтическое представление о дикой стране Востока, так и страх перед неизведанным. Такая концентрация героя на образе вражеского пространства, его олицетворение прогнозируют дальнейшее развитие событий: герой попадает в плен. Уже в первые часы он сталкивается с физическими увечьями, которые может принести это положение: «Они шли всю ночь, и ноги Арефьева превратились в кровотокащие кости, в протезы, как будто мины все-таки сработали, а он этого не заметил». Романтический

образ «той стороны» развенчался в глазах героя, став реальностью. Герой так и не вернется из плена, рассказ оканчивается тем, как его и его напарника увозят в ночи афганские военные. Теперь герой сам становится частью «той стороны», что проявляется и в графическом облике текста. «Автомобиль <...> пробирался куда-то вглубь, дальше, на ту сторону мрака, откуда уже нет возврата...» – в последнем упоминании условное название «та сторона» не выделяется курсивом. Однако это не единственное различие: к нему добавляется зависимое слово «мрака». Герой осознает, что светлой стороны в этом противостоянии нет, любая из них сумрачна. Для данного рассказа созданное курсивом изобразительно-выразительное средство становится сюжетообразующим.

Также пример условного понятия, обозначенного курсивом, встречается в рассказе «Вечный солдат»: «Только смерть его все-таки кажется противоестественной, несмотря на все, что было *там*». Выделенное слово очевидно отсылает к войне в Афганистане, участниками которой были герой и его умерший уже «на гражданке» друг. Несмотря на то что прямое значение слова угадывается без труда, все же оно имеет и более обширный подтекст. Вероятно, одним словом «война» герой не решается описать все то, что на этой войне произошло, и назвать это «войной» он тоже не может. Из неопределенности и невыразимости и рождается условное понятие «там», которое может быть понятно только герою и его другу.

В двух вышеописанных примерах функция выделения условного понятия дополняется функцией обозначения пространственно-временных форм. Однако в рассказах сборника «Арифметика войны» данная функция встречается не только как дополнительная, но и как основная. Так, например, в повести «Шер-Дарваз, дом часовщика» наименование города Багдада выделено курсивом в двух случаях из трех. Это можно объяснить значением данного слова в контексте конкретного эпизода – они различны. Так, в случае написания слова прямым шрифтом оно употребляется в основном значении и маркирует город как географическое пространство: «...а потом – загляну к

дяде Каджиру или пойду в степь искать Шамса, который бродит с зажженной плоской хлопкового масла в ходах под землей, мечтая добраться до Багдада или еще лучше – в Карачи...» Два других случая, когда название города выделено курсивом, фигурируют в эпизоде как некий таинственный образ, неизведанная земля: «Бред в этом *Багдаде*, пестром, кипящем и клокочущем, над которым гудят, заходя на посадку разноцветные “боинги”»; «Но искать ведро было бессмысленно: попробуй догони! Оно уплыло уже в *Багдад!*» Данная лексема приобретает дополнительное значение, метафоризируется и влияет на интерпретацию и понимание смысла эпизода. Отличия в графическом оформлении одного и того же слова указывают на их разное отношение к основному тексту. Выделенные курсивом слова для него инородны – по смыслу или стилистически, что проявлялось ранее и в других вышеописанных функциях данного супраграфического приема.

Подводя промежуточные итоги, можно сформулировать функции курсива в произведениях сборника «Арифметика войны»:

- 1) выделение «чужого слова»;
- 2) выделение профессионализмов и профессионального жаргона;
- 3) обозначение «условного понятия»;
- 4) выделение пространственно-временных форм;
- 5) выделение выражений на иностранном языке;

Перечисленные функции в зависимости от контекста могут сочетаться с функциями выделения иронии, стилистически инородных лексем.

Таким образом, несмотря на разнообразие функций, курсив главным образом передает не авторскую позицию, а точку зрения героя. Также, обобщая все вышесказанное, мы можем говорить о том, что курсив в произведениях сборника «Арифметика войны» указывает на чужеродность лексемы относительно остального текста.

2.3 Роль малого абзаца в произведениях О. Ермакова

К топографическим приемам организации произведений Ермакова относится специфическое абзацное членение. Как отмечают исследователи, членение текста на абзацы – своеобразный композиционный прием, который отражает принцип отбора материала автором. В текстах сборника «Арифметика войны» Ермаков активно использует так называемые малые абзацы – синтактико-стилистические единицы текста в одно-два предложения. В отечественной лингвистике малый абзац чаще всего рассматривается параллельно с другими синтаксическими элементами текста, формирующими индивидуально-авторский стиль, и не является главным предметом изучения. Так, например, Т. Ф. Семьян называет данное явление «версейный фрагмент» и рассматривает его как элемент вертикального модуля текста наряду с вертикальным пробелом и отступами. Единого термина для определения данного явления нет, отсутствует также и общепринятое представление о его классификации. В настоящем исследовании мы, вслед за В. Т. Садченко, для описания данного топографического приема будем использовать термин «малый абзац».

А. А. Чувакин, отмечает тенденцию к сокращению объема абзаца в прозе с рубежа XX–XXI века «до 1–1,5 строк, а часто и до однословного высказывания», называя такой абзац «коротким» [Чувакин, 2008, с. 60]. Подобные абзацы «в художественном синтаксисе на фоне иных по протяженности связываются со значимостью их (абзацев) содержания, объективного, субъективного, композиционным назначением, эмотивностью, сменой ритма текста и др., с необходимостью выдвигания его (абзацев) информации, звучания, ритма, обозначаемой ситуации (фрагмента ситуации) и др.» [Чувакин, 2008, с. 507–509]. На фоне стандартного абзаца, как отмечает исследователь, короткий отличается большей самостоятельностью и значимостью. Расчленение текста на короткие абзацы А. А. Чувакин называет дезинтеграцией: «О дезинтеграции идет речь, когда в процессе

текстопорождения при реализации структурных схем/моделей синтаксического объекта (или их модификации) они разъединяются, распадаются на отдельные, часто обособляемые элементы. Областью действия процесса дезинтеграции является высказывание, и компонент текста (структурно-смысловой, структурно-графический и пр.), и текст как целое» [Чувакин, 2008, с. 506]. В произведениях Ермакова дезинтеграция текста напрямую связана с его смысловым аспектом и реализует ряд художественных функций.

Мы провели количественный анализ случаев использования малого абзаца в произведениях сборника «Афганская флейта» по формальному критерию, учитывая только абзацы длиной в одно предложение. При этом в расчет не попали случаи оформления прямой речи, соответствующей правилам пунктуации. Мы обнаружили в сборнике 306 случаев использования курсива (см. Приложение 1). Больше других насыщены малым абзацем рассказы «Блокнот в черной обложке» (1,33 случаев на страницу), «Сон Рахматуллы» (2,23 случая на страницу) и повесть «Шер-Дарваз (1,48 случаев на страницу), дом часовщика» (см. Приложение 3).

Будучи элементом композиции текста, малый абзац, как правило, передает в первую очередь авторскую точку зрения. Визуально выделяясь на фоне основного массива текста, он концентрирует внимание читателя на заложенной в нем авторской мысли. Даже если вербальная информация в абзаце относится к точке зрения героя, то за его место в визуальном облике текста отвечает непосредственно автор. Это позволяет говорить об авторской позиции, которая интерпретируется с помощью топографической организации произведения. Далее мы рассмотрим примеры употребления малого абзаца в сборнике «Арифметика войны» и постараемся определить их художественные функции в произведениях.

Преобладающая функция, которую реализует малый абзац в текстах сборника, – маркирование смены эпизодов. Причем данный параграфический прием может обозначать как начало нового эпизода, так и его завершение.

В первом случае он предвосхищает дальнейшее развитие событий или ход мысли, может указывать на появление новых действующих лиц, во втором – фиксирует умозаключение героя, которое является итогом его размышлений или рефлексии на происходящее. Обратимся к примерам. Рассказ «Боливар» начинается с биографии главного героя Мартыненко. Описываются ключевые этапы его жизни, важные как для раскрытия личности персонажа, так и для понимания дальнейшего сюжета. Именно малый абзац разделяет не связанные между собой эпизоды из прошлого. Так, например, после предложения «Боевое крещение он получил прямо в полку», оформленного в отдельный абзац, подробно в абзаце обычного размера раскрывается, какая именно ситуация стала этим «боевым крещением». Заканчивается это описание тоже малым абзацем: «Драку разогнали, у часового обманом отняли автомат, навешали ему тумачков и отправили на гауптвахту». В нем, в противовес развернутому описанию боевого крещения, сосредотачивается его итог и повествование обрывается. Аналогичная ситуация наблюдается в этом же рассказе при описании другого биографического эпизода. Вновь малый абзац становится зачином дальнейшего повествования: «Мартыненко, конечно, мечтал о настоящем деле». Далее описывается детское увлечение героя и его друга римскими цивилизациями, рыцарями, крестовыми походами – всем тем, что дети считали «настоящим делом» благодаря масштабу и месту в истории. В отличие от предыдущего примера, данный эпизод не прерывается очередным малым абзацем, а постепенно переходит в рассуждение о том, что война, несмотря на весь внешний ореол большого и сакрального события, с «настоящим делом» соотносится плохо.

Малый абзац, маркирующий смену эпизодов, встречается и в других произведениях сборника. В рассказе «Русская сказка» два малых абзаца, следующих друг за другом, разделяют повествование на две смысловые части: предисловие и основную часть. Малый абзац «...А оказались они в Воронцово» завершает предисловие, которое описывает прошлое героев и объясняет их прибытие в поселок. Следующий малый абзац «И начали здесь

жить» уже соотносится с настоящим временем и предвосхищает описание жизни героев на новом месте. Стоит отметить, что в абзаце «...А оказались они в Воронцово» функция разделения эпизодов накладывается на функцию смены пространственно-временного модуса повествования. Подобные примеры встречаем в рассказе «Афганская флейта»: «Наступила следующая пятница», «И еще два дня», – данные предложения оформляются в отдельные абзацы и указывают на изменение хронотопа. Сюда же отнесем такие абзацы, в которых описывается переход из одного пространства в другое, например: «Шли дальше» («Кашмир»), «Быстро шли, шелестя сухими травами» («Сон Рахматуллы») и др.

Систематически в малый абзац выносятся риторические вопросы. «Но, конечно, смешно, а с кем ему предстоит два года есть и пить?» («Сад»); «О чем же в таком случае говорит это превращение вещей?», «Понял ли я, что это было?» («Афганская флейта»); «Как он попал в этот мешок душистой ночи, камней, острых звезд?» («Сон Рахматуллы»). В подобных случаях риторический вопрос прерывает ход сюжета, фиксирует точку зрения героя на физическое происходящее, становится его комментарием к не зависящей от него реальности. Намного реже риторические вопросы являются частью другого, более длинного абзаца (чаще всего завершают его). В таких случаях они становятся продолжением развития мысли героя, а не прерывают основное повествование.

Следующей функцией малого абзаца, которую мы рассмотрим, является функция ремарочного компонента. Под ремарочным компонентом мы понимаем предложения, дающие пояснения автора к основному тексту, касающиеся обстановки, поведения действующих лиц, их внешнего вида и пр. Они, как правило, короткие, простые и лишены какой-либо ярко выраженной изобразительно-выразительной интенции. Благодаря им повествование становится динамичным: практически одновременно можно проследить поведение действующих лиц, их реакцию на происходящее. В эпизодах, где присутствует ремарочный компонент, действие

разворачивается быстрее. В некоторых случаях обилие ремарочных компонентов маркирует напряженные отношения между героями, критическую ситуацию или неожиданное для героев развитие событий.

В повести «Шер-Дарваз, дом часовщика» на вышеописанной функции малого абзаца построен целый эпизод. Отделяя друг от друга более длинные абзацы, малый становится поясняющим комментарием к происходящему. Рассмотрим данный эпизод:

«И тогда его, видимо, окликнули. Мужчина оглянулся.

<...>

Кемаль по моему лицу и движению губ понял, что надо оглянуться, и обернулся.

<...>

Кемаль отвернулся, взялся за чайничек.

<...>

Мы молчали некоторое время.

Я вспомнил историю таксиста Хусейна, ювелира с нашей улицы.

Куда они потащили его?

Надо взглянуть на донос, насколько он серьезен, отозвался Кемаль, закуривая турецкую сигарету и предлагая ее мне. Я отказался.

А еще лучше полистать книгу Ибрахима, добавил Кемаль печально».

Действие данного эпизода разворачивается в чайной, где герои ужинают жареным мясом и свежими лепешками, а затем пьют чай из пиал. Они разговаривают о жизни и Аллахе, слушают музыку. Их вечер тих и спокоен, а тема разговора – глубокая и философская. Данным событиями соответствуют длинные и средние абзацы, однако, когда нарушается спокойствие персонажей, абзацы становятся все короче, сокращаясь до длины одного предложения. Вместе с тревогой героев нарастает и напряженность повествования. Обилие малых абзацев ускоряет процесс восприятия информации, делает повествование кинематографичным за счет быстрой смены событий, так называемой «раскадровки». В связи с этим

также уместно говорить о ритме текста, характеризующемся обрывочностью и резкостью, которые создаются за счет малых абзацев. Выполняя функцию ремарочного компонента, малый абзац фиксирует преимущественно физические действия героев, однако встречаются и случаи описания их эмоционального состояния. Что касается вышеприведенного фрагмента, в нем обнаруживаются и другие функции данного топографического приема. Так, мы наблюдаем оформление прямой речи персонажа посредством малого абзаца, что является отклонением от нормы. Данная функция может реализовываться двумя способами: с указанием на автора сообщения и без указания, когда идентифицировать его можно только по контексту. Примеры первого способа находим в эпизоде из рассказа «Афганская флейта»:

«Слушай, сказал мне Шурик, а ты обратись к трактористам, может, они выманят у того пацана инструмент или купят.

<...>

А это идея, ответил я».

Примером второго случая служит выстроенный таким образом диалог в рассказе «Блокнот в черной обложке»:

«...Зачем? – спросил он озадаченно.

Прокладывать железные дороги, ответил Миша.

Ну?

В Афгане их тоже нет».

В произведениях сборника присутствует и традиционное оформление прямой речи. При сравнении двух вариантов оформления прямой речи – авторского и кодифицированного – можно сделать вывод о том, что первый применяется в ретроспективных эпизодах, не влияющих напрямую на развитие основного сюжета. На наш взгляд, авторский способ выделения реплик персонажей в малый абзац придает ей оттенок «неживой», устаревшей информации. В прямой речи, оформленной в соответствии с правилами пунктуации, подчеркивается, напротив, актуальность ее содержания для героя.

Проделанный анализ позволил выявить ключевые художественные функции малого абзаца в прозе Ермакова:

- 1) разделение смысловых эпизодов текста:
 - завершение эпизода;
 - начало нового эпизода;
- 2) роль ремарочного компонента;
- 3) альтернативный вариант оформления прямой речи;
- 4) смысловое выделение риторических вопросов.

Таким образом, малый абзац делает повествование более динамичным, маркируя смену эпизодов, действий или мыслей героев. В данном контексте уместно говорить о кинематографичности, которая свойственна военной прозе ввиду тематической специфики. В то же время малый абзац может концентрировать в себе мысли (или чувства) героев философского характера, придавая тексте психологизм, который в прозе Ермакова отмечают многие исследователи.

Также стоит отметить роль малого абзаца в формировании композиционной структуры текста. Как показал проведенный анализ, данный топографический прием может участвовать в разделении текста на эпизоды. Малый абзац определяет нарративную стратегию текста.

2.4 Выводы по второй главе

По итогам исследования представляется возможным говорить об индивидуально-авторском стиле Олега Ермакова, который выражается в визуальном оформлении текста при помощи использования приемов параграфематики. Преобладающим супраграфическим приемом в текстах автора является курсив. Его роль в широком смысле можно определить как маркер точки зрения. Использование курсива может указывать на то, какому персонажу принадлежит выделенное высказывание или насколько оно чужеродно его языковой личности. Как показал анализ использования курсива в сборнике «Арифметика войны», шрифтовая акциденция направлена в первую очередь на отражение точки зрения героя. Фигура героя, вне зависимости от произведения, у Ермакова специфична ввиду общей – военной – тематики творчества автора. Главные герои в текстах сборника, как правило, солдаты или бывшие солдаты, с особым мировоззрением и привычками, в том числе и языковыми. Их языковая картина мира сформировалась во многом под влиянием службы в армии и, в частности, участия в боевых действиях. Даже несмотря на непродолжительный срок службы, специфическая военная среда успела наложить отпечаток на каждый аспект их мировосприятия, а также на речевую модель. И так как чаще всего критерием отбора лексем для курсивного выделения служит отношение героя к называемым ими понятиям, то выделенные слова и выражения, как правило, тоже вписываются в противопоставление «военный – гражданский». Курсивом выделяются не только свойственные «гражданской» среде слова, но к тому же относящиеся к высокому стилю или к сфере, незнакомой герою. Возвращаясь к вопросу об идиостиле, мы можем говорить о том, что супраграфические средства в произведениях Ермакова принимают участие в создании достоверности и психологизма, специфического для прозы на военную тематику.

Среди топографических приемов ведущую роль в текстах автора занимает малый абзац. В отличие от курсива, данный прием в большей степени маркирует не точку зрения героев, а авторскую позицию. Наш вывод основывается на том, что малый абзац используется для организации композиционной структуры произведения, служит способом отбора и распределения информации в тексте, что является зоной ответственности автора. Малый абзац позволяет определить, какие смысловые части играют ключевую роль для интерпретации эпизода, а также то, в каких отношениях эти части находятся друг с другом. Как и у курсива, малый абзац в произведениях сборника «Арифметика войны» выполняет целый ряд функций, определить которые можно, опираясь на вербальный компонент текста. Тем не менее, вне зависимости от своего функционального наполнения, малый абзац как топографический прием делает текст более динамичным, за счет быстрой смены эпизодов придает ему кинематографичность. На наш взгляд, данный аспект, свойственный идиостилю Ермакова, также является элементом военного мотива в произведениях.

Параграфические приемы используются автором не хаотично, а в соответствии с их прагматическим потенциалом. Один и тот же параграфический прием, будь то курсив или малый абзац, может выполнять разные функции в зависимости от контекста, но систематичность их употребления не нарушается. Соответственно, данные элементы графического оформления текста являются контекстуально и концептуально наполненным и выполняют общую функцию выявления содержания вербального компонента, что позволяет читателю использовать их как инструмент декодирования содержания. В связи с системностью изобразительно-выразительных функций, которые выполняют в тексте параграфические приемы, а также их влиянием на реализацию художественной прагматики текста мы можем говорить об их участии в формировании идиостиля автора. Наибольшим количеством рассмотренных

параграфических приемов обладают рассказы «Блокнот в черной обложке» и «Сон Рахматуллы» – произведения, где относительно других текстов сборника преобладает описание психологического состояния главного героя.

Идиостиль Ермакова насыщен параграфическими приемами, которые позволяют создавать дополнительное семантическое поле текста наряду с вербально выраженным. Супраграфические и топографические приемы создают закрытую взаимообусловленную систему, которая существует не в рамках одного произведения, а во всех текстах сборника «Арифметика войны». Визуальный облик произведений Ермакова дополняет вербальный аспект и может быть интерпретирован только в зависимости от контекста. Обилие функций, которые автор вкладывает в одни и те же параграфические приемы, создает определенную сложность в их идентификации, однако вместе с этим дает читателю дополнительные возможности для более точной и глубокой интерпретации текста.

Учитывая то, что описанные в работе параграфические приемы, свойственные визуальному облику прозы Ермакова, маркируют в повествовании точки зрения (курсив – точку зрения героев, а малый абзац – авторскую), мы можем говорить об их участии в организации нарратива в произведениях. Благодаря динамике точек зрения в каждом произведении сборника «Арифметика войны» можно различить два события: то, о котором рассказано в тексте, и непосредственно само событие рассказывания. Читатель в данном контексте является участником события рассказывания и, используя визуальные «подсказки» автора, может интерпретировать сюжет в соответствии с авторским замыслом.

Подводя итог вышесказанному, можно утверждать, что для идиостиля Ермакова характерны:

- 1) участие шрифтовой акциденции, в частности курсива, в формировании образа главного героя произведения посредством раскрытия его языковой личности. Курсив маркирует отношение персонажа к тем или иным лексемам по критерию «свое – чужое»;

2) проявление авторской позиции через плоскостную организацию текста, а именно – малый абзац. Вынесенные в абзац отдельные предложения указывают на наиболее важные детали сюжета, смену эпизода или пояснение к происходящему, что не может быть описано с точки зрения героя или рассказчика;

3) многофункциональность отдельных приемов параграфематики. Несмотря на разнообразие функций, которые выполняют курсив и малый абзац, они создают закрытую систему, что исключает их неправильное толкование;

4) взаимосвязь визуального облика текста и общей тематики произведений. И супраграфематика, и топографематика в текстах Ермакова выделяют специфические для военной прозы признаки, проявляют точку зрения героя-солдата и создают кинематографичность повествования;

5) участие параграфических приемов в организации нарративной структуры текста. Курсив указывает на точку зрения героя, а малый абзац – на позицию автора, что позволяет разграничивать различные пласты повествования.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Цель настоящего исследования заключалась в том, чтобы определить роль параграфических средств в малой прозе Олега Ермакова, их специфику и функции в интерпретации сюжета, в передаче авторского замысла и в формировании идиостиля автора. Для достижения данной цели были описаны и осмыслены современные теоретические разработки в области параграфематики, проанализирована история изучения визуального облика текста, а также выявлены релевантные методы анализа параграфических приемов в художественной прозе. Далее мы определили наиболее частотные параграфические средства, используемые автором, и выявили закономерность их употребления, функции и коммуникативно-прагматический потенциал.

Достигнутые нами результаты позволили определить роль курсива и малого абзаца в произведениях Ермакова, а также их место в формировании идиостиля автора. Таким образом, выполнив ряд вышеописанных задач, мы сформулировали основные выводы исследования:

1. Параграфические приемы, наряду с вербальными, участвуют в формировании содержательного, стилистического и коммуникативно-прагматического аспектов текста.

2. Одним из наиболее частотных параграфических приемов в произведениях Ермакова является курсив. Этот прием используется в различных целях, среди которых преобладающей являются маркирование «чужого слова» с точки зрения героя. В текстах автора курсив обладает широким спектром интерпретационных возможностей.

3. Также наблюдается тенденция использования малого абзаца для создания экспрессии. Данный прием выделяет наиболее важные для реализации прагматики текста смысловые части. Критерии, по которым тот или иной фрагмент отбирается для выделения в малый абзац, находятся в компетенции автора, а не героя, что дает основания для идентификации и интерпретации авторской позиции в тексте.

4. При участии параграфических приемов в тексте осуществляется смена точек зрения.

5. Совокупность параграфических приемов образует закрытую взаимообусловленную систему как в рамках каждого конкретного произведения, так и в творчестве автора в целом. Это позволяет читателю интерпретировать функции параграфических приемов в соответствии с авторским замыслом.

6. Функционал параграфических приемов в произведениях Ермакова неразрывно связан с военной тематикой: малый абзац создает кинематографичность повествования, а курсив раскрывает языковую личность героя, которая сформировалась и благодаря его военному опыту.

Отдельно стоит отметить, что данное исследование определило потенциал изучения параграфематики в контексте организации нарратива произведения. Данное наблюдение создает перспективы изучения нарративной структуры и нарративных стратегий малой прозы, в том числе и на военную тематику.

Результаты настоящей работы могут быть полезны в теоретическом плане для дальнейшего исследования параграфематики в художественной прозе. Так, например, выявленные нами принципы взаимосвязи функционала параграфических приемов с военной тематикой текста могут быть применены для изучения стилистических особенностей военной прозы других авторов. Также основные выводы нашего исследования могут быть полезны исследователям творчества Олега Ермакова, а также филологам, изучающим поэтику отечественной военной прозы. Помимо этого, описанные в настоящей работе функции курсива и малого абзаца дополняют уже существующие научные сведения об их реализации в российской художественной прозе.

С практической точки зрения наша работа может быть применима в изучении поэтики произведений Олега Ермакова учащимися высших учебных заведений, а также может послужить иллюстративным материалом

при изучении графической стилистики. Выявленное нами влияние параграфических средств на коммуникативно-прагматический потенциал текста может привлечь внимание редакторов и других типографских работников.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Источники

1. Ермаков, О. Н. Арифметика войны / О. Н. Ермаков, предислов. З. Прилепина – Москва : Астрель, 2012. – 350 с.

Научная литература

2. Адамов, Е. Б. Ритмическая структура книги / Е. Б. Адамов // Книга как художественный предмет. Ч. 1. Набор. Фактура. Ритм. – Москва, 1988. – 382 с. – Текст : непосредственный.

3. Анисимова, Е. Е. Паралингвистика и текст (К проблеме креолизованных и гибридных текстов) / Е. Е. Анисимова. – 1992. – № 1. – С. 71–78.

4. Анохина, Т. Я. Из истории знаков препинания / Т. Я. Анохина // Известия МГТУ. – 2009. – № 1 (7). – С. 230–233. – Текст : непосредственный.

5. Баранов, А. Н. Метаязыки описания невербальной составляющей комбинированных текстов для целей лингвистической экспертизы / А. Н. Баранов // Коммуникативные исследования. – 2018. – № 3 (17). – Текст : непосредственный.

6. Баранов, А. Н. Воздействующий потенциал варьирования в сфере метаграфемии / А. Н. Баранов, П. Б. Паршин // Проблемы эффективности речевой коммуникации : сб. научно-аналитических обзоров. – Москва, 1990. – С. 41–115. – Текст : непосредственный.

7. Басалаева, Е. Г. Русская орфография и пунктуация сквозь призму наивного сознания / Е. Г. Басалаева, О. А. Ружа, М. В. Шпильман // Сибирский филологический журнал. – 2016. – № 3. – С. 59–69. – Текст : непосредственный.

8. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – Москва : Искусство, 1979. – 174 с. – Текст : непосредственный.

9. Бикмуканова, С. И. Публицистический стиль и его функционирование / С. И. Бикмуканова // Science Time. – 2014. – № 12 (12). – С. 35–38. – Текст : непосредственный.

10. Бодуэн де Куртенэ, И. А. Об отношении русского письма к русскому языку / И. А. Бодуэн де Куртенэ // Избранные труды по общему языкознанию : в 2 т. Т. 2. – М., 1963. – Текст : непосредственный.
11. Большой академический словарь русского языка / Рос. акад. наук, Ин-т лингвист. исслед. – Москва : Наука ; Санкт-Петербург : Наука, 2004. – Текст : непосредственный.
12. Борисова, И. М. Курсив в прозе А. П. Чехова / И. М. Борисова // Вестник ОГУ. – 2004. – № 11. – Текст : непосредственный.
13. Борисова, И. М. Курсив в романе И. С. Тургенева «Отцы и дети» / И. М. Борисова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2019. – № 9. – Текст : непосредственный.
14. Борунов, А. Б. Графика как один из стилистических приемов (на материале художественной прозы Р. Н. Митры) / А. Б. Борунов // Известия ВГПУ. – 2013. – № 9 (84). – Текст : непосредственный.
15. Бреусова, Е. И. Графико-орфографическое оформление современных текстов как проявление демократизации и интернационализации языка / Е. И. Бреусова // Вестник ЮУрГГПУ. – 2017. – № 9. – Текст : непосредственный.
16. Валгина, Н. С. Актуальные проблемы современной русской пунктуации : учебное пособие для студентов вузов / Н. С. Валгина. – Москва : Высшая школа, 2004. – 259 с. – Текст : непосредственный.
17. Валгина, Н. С. Орфография и пунктуация : справочник / Н. С. Валгина, В. Н. Светлышева. – Москва : Высшая школа, 1993. – 335 с. – Текст : непосредственный.
18. Валгина, Н. С. Современный русский язык : Синтаксис : учебник / Н. С. Валгина. – 4-е изд., испр. – Москва : Высш. шк., 2003. – 416 с. – Текст : непосредственный.
19. Валгина, Н. С. Что такое авторская пунктуация? / Н. С. Валгина // Русская речь. – Москва : Наука, 1978. – № 1. – С. 48–56. – Текст : непосредственный.

20. Варгина, Е. И. Вербальные и невербальные составляющие воздействия при рассмотрении содержательного аспекта постов / Е. И. Варгина, М. И. Ильин // Вестник ТГГПУ. – 2018. – № 4 (54). – Текст : непосредственный.

21. Вахек, И. К. Проблемы письменного языка / И. К. Вахек. – Москва : Прогресс, 1967. – 560 с. – Текст : непосредственный.

22. Виноградов, В. А. Александр Александрович Реформатский (1900–1978) / В. А. Виноградов // Реформатский А. А. Лингвистика и поэтика; отв. ред. Г. В. Степанов. – Москва : Наука, 1987. – 263 с.

23. Виноградов, В. В. О теории художественной речи / В. В. Виноградов. – Москва, 1971. – 236 с. – Текст : непосредственный.

24. Вознесенский, А. А. Видеомы. Стихи, визуальные объекты, проза / А. А. Вознесенский. – М.: РИК «Культура», 1992. – 392 с. – Текст : непосредственный.

25. Вознесенский, А. А. Тень звука / А. А. Вознесенский. – Москва : Молодая гвардия, 1969. – 258 с. – Текст : непосредственный.

26. «Война – не фетиш. Порой за горами оружия и грохотом не видно главного» : Олег Ермаков – о военной прозе, классической музыке, восточной философии и зарытых в песок дневниках. – Текст : электронный // Известия. – 2012. – 15 февраля. – URL: <https://iz.ru/news/515446> (дата обращения: 20.03.2024).

27. Гаспаров, М. Л. Русский стих начала XX века в комментариях / М. Л. Гаспаров. – Москва: Фортуна Лимитед, 2001. – 2-е изд., доп. – 288 с. – Текст : непосредственный.

28. Гриненко, Г. В. О природе знаков : культурно-историческая перспектива / Г. В. Гриненко // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2021. – № 3 (101). – С. 31–45. – Текст : непосредственный.

29. Губина, Е. А. Визуальные свойства графемы как периферийный ресурс параграфемии / Е. А. Губина // Преподаватель XXI век. – 2022. – № 1. Ч. 2. – С. 330–343 – Текст : непосредственный.

30. Губина, Е. А. Внутрисловный курсив как особый графический прием (на материале русских и английских письменных текстов) / Е. А. Губина // Мир науки. Социология, филология, культурология. – 2019. – № 4. – Текст : непосредственный.

31. Давлетьярова, А. Т. Особенности синтаксиса предложения в прозе русского постмодернизма : на материале произведений С. Соколова, Т. Толстой и В. Сорокина : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Давлетьярова Анна Тленбергеновна ; Санкт-Петербургский государственный университет. – Санкт-Петербург, 2007. – 18 с. – Текст : непосредственный.

32. Добрычева, А. А. Особенности синтаксической организации прозы Сергея Довлатова / А. А. Добрычева // Вестник Череповецкого государственного университета. – 2011. – № 1 (33). – Текст : непосредственный.

33. Друговейко-Должанская, С. В. Диакритики в современном русском письме – Текст : электронный // Культура письменной речи Gramma.ru : [сайт]. – URL: <http://gramma.ru/RUS/?id=1.61> (дата обращения: 17.11.2022).

34. Друговейко-Должанская, С. В. Современное русское письмо : графика, орфография, пунктуация : учебник / С. В. Друговейко-Должанская, М. Б. Попов. – Санкт-Петербург : Издательство Санкт-Петербургского университета, 2019. – 400 с. – Текст : непосредственный.

35. Едличка, А. Типы норм языковой коммуникации / А. Едличка // Новое в зарубежной лингвистике. – Вып. 20 : Теория литературного языка в работах ученых ЧССР. – Москва : Прогресс, 1987. – С. 135–149. – Текст : непосредственный.

36. Ермаков, О. Кристина. Отрывок из романа «С той стороны дерева». – Текст : электронный / О. Ермаков // Бельские просторы. – 2011. – № 8. – URL: https://www.promegalit.ru/public/4569_oleg_ermakov_kristina_otryvok_iz_romana_s_toj_storony_dereva.html (дата обращения: 20.03.2024).
37. Захаров, В. Н. Слово и курсив в «Преступлении и наказании» / В. Н. Захаров // Русская речь. – 1979. – № 4. – Текст : непосредственный.
38. Зорин, А. Каталог / А. Зорин // Литературное обозрение. – 1989. – № 10. – С. 90–92. – Текст : непосредственный.
39. Зырянова, И. П. Прагматическая интерпретация графических средств в художественном тексте / И. П. Зырянова // Вестник Курганского государственного университета. – 2019. – № 3 (54). – Текст : непосредственный.
40. К юбилею писателя. Война и мир Олега Ермакова // Смоленская газета. – 2011. – 22 февраля. – Текст : непосредственный.
41. Караулов, Ю. Н. Русский язык и языковая личность / Ю. Н. Караулов. – Москва : Издательство ЛКИ, 2010. – 264 с. – Текст : непосредственный.
42. Ключинская, О. В. Военная проза О. Н. Ермакова : проблема жанрово-стилевого единства : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Ключинская Ольга Валерьевна ; Дальневосточный государственный университет. – Владивосток, 2010. – 26 с. – Текст : непосредственный.
43. Ключинская, О. В. Мотивы и образы в повести О. Ермакова «Возвращение в Кандагар» / О. В. Ключинская // МИРС. – 2010. – № 1. – Текст : непосредственный.
44. Кольцова, Л. М. Художественный текст через призму авторской пунктуации : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук / Кольцова Людмила Михайловна ; Воронежский государственный университет. – Воронеж, 2007. – 32 с. – Текст : непосредственный.

45. Лазовская, Н. В. Креолизованные тексты. Элементы параграфемии в тексте рекламы. – Текст : электронный / Н. В. Лазовская // Материалы VII Научно-практической конференции «Спецпроект: анализ научных исследований» (14–15 июня 2012 г.). – Саратов: Саратовская государственная юридическая академия», 2012. – URL: https://confcontact.com/2012_06_14/fl6_lazovska.htm (дата обращения: 20.03.2024).

46. Ломоносов, М. В. Российская грамматика / М. В. Ломоносов. – Санкт-Петербург: Императорская академия наук, 1755. – 216 с. – Текст : непосредственный.

47. Лотман, Ю. М. Замечания о структуре повествовательного текста. Труды по знаковым системам / Ю. М. Лотман. – Москва, 1973. – С. 383–386. – Текст : непосредственный.

48. Лурия, А. Р. Язык и сознание / А. Р. Лурия. – Москва : Директ-Медиа, 2008. – 186 с. – Текст : непосредственный.

49. Лысенко, С. А. Изображение интонации в Интернете / С. А. Лысенко // Язык и национальное сознание. – 2008. – Вып. 11. – С. 163–167. – Текст : непосредственный.

50. Макеенко, Е. Владимир Сорокин. Норма / Е. Макеенко. – Текст : электронный. – URL: <https://polka.academy/articles/496> (дата обращения: 20.03.2024).

51. Марьина, О. В. Виды абзацев в текстах русской прозы рубежа XX–XXI вв. / О. В. Марьина, А. С. Кузнецова // Культура и текст. – 2018. – № 3 (34). – Текст : непосредственный.

52. Меднис, Н. Е. Поэтика и семиотика русской литературы / Н. Е. Меднис. – Москва : Языки славянской культуры, 2011. – 230 с. – Текст : непосредственный.

53. Мильчин, А. Э. Справочник издателя и автора. Редакционно-издательское оформление издания / А. Э. Мильчин, Л. К. Чельцова. –

Москва : Издательство студии Артемия Лебедева, 2018. – Текст : непосредственный.

54. Минаева, Э. В. Современная визуальная поэзия: в поисках невыразимого / Э. В. Минаева, Т. А. Пономарева // Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Филологические науки. – 2011. – № 2-2. – Текст : непосредственный.

55. Морозов, Д. О. Графическая интеграция в текстах А. А. Вознесенского / Д. О. Морозов // Филология и человек. – 2008. – № 3. – Текст : непосредственный.

56. Москвин, В. П. О приемах смыслового акцентирования / В. П. Москвин // Русская речь. – 2006. – № 2. – Текст : непосредственный.

57. Мы достойны настоящей полной свободы. – Текст : электронный. – № 2021/18. – 2021. – 12 мая. – URL: <https://litrossia.ru/item/my-dostojny-nastoyashhej-polnoj-svobody/> (дата обращения: 20.03.2024).

58. Николаева, В. А. Синтез кинематографичности и документальности в прозе ЛЕФа / В. А. Николаева // Вестник ТГГПУ. – 2012. – № 4. – Текст : непосредственный.

59. Олег Ермаков: «Надо упразднить государство как политическую организацию общества». – Текст : электронный // Охтинский пресс-центр. – URL: <https://ohtapress.ru/2018/04/03/ermakov/> (дата обращения: 20.03.2024).

60. Папакина, Н. Л. Особенности художественного стиля в литературных текстах / Н. Л. Папакина // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2015. – № 3-1. – С. 308–311. – Текст : непосредственный.

61. Перфильева, Н. П. Континуальность и дискретность текста : пунктуационный аспект / Н. П. Перфильева // Дискретность и континуальность в языке и тексте : материалы Международной научно-практической конференции. – Новосибирск : НГПУ, 2009. – С. 193–201. – Текст : непосредственный.

62. Правила русской орфографии и пунктуации : Утв. Акад. наук СССР, М-вом высш. образования СССР и М-вом просвещения РСФСР. – Москва : Учпедгиз, 1956. – 176 с. – Текст : непосредственный.

63. Реформатский, А. А. Техническая редакция книги : теория и методика работы [при уч. М. М. Каушанского ; под ред. Д. Л. Вейса]. – Москва : Гизлегпром, 1933. – 416 с. – Текст : непосредственный.

64. Розенталь, Д. Э. Справочник по русскому языку : орфография и пунктуация – Текст : электронный. – URL : <http://old-rozental.ru/> (дата обращения: 05.02.2023).

65. Руднев, Д. В. Распределение знаков препинания в современной деловой письменности / Д. В. Руднев, С. В. Друговейко-Должанская // Язык и метод. Русский язык в лингвистических исследованиях XXI века. – Т. 7. – Краков : Jagiellonian University Press, 2021. – С. 75–86. – Текст : непосредственный.

66. Садовникова, Т. В. Поэтика Афганских рассказов О. Ермакова / Т. В. Садовникова // Филологический класс. – 2013. – № 2 (32). – Текст : непосредственный.

67. Семьян, Т. Ф. Визуальный облик прозаического текста / Т. Ф. Семьян. – Челябинск : Б-ка А. Миллера, 2006. – 214 с. – Текст : непосредственный.

68. Семьян, Т. Ф. Визуальный облик прозаического текста как литературоведческая проблема : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук / Семьян Татьяна Федоровна; Самарский государственный университет. – Самара, 2006. – 40 с. – Текст : непосредственный.

69. Сигал, К. Я. Развитие теории пунктуации в первой четверти XXI века : основные тенденции / К. Я. Сигал // Научный диалог. – 2022. – Т. 11. – № 2. – С. 94–121. – Текст : непосредственный.

70. Степанова, Т. В. Жанрово-стилевой эксперимент «Шанхайских набросков» М. Щербакова / Т. В. Степанова // Вестник Амурского

государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2009. – № 46. – Текст : непосредственный.

71. Суховой, Д. А. Графика современной русской поэзии / Д. А. Суховой. – Текст : электронный. – URL: <https://frkr.ru/FRIENDS/SUHOVEI/disser/01.html> (дата обращения: 20.03.2024).

72. Тискова, О. В. Проблема влияния пунктуации на письменноречевые коммуникативные процессы (на материале интерпретации читающим письменных текстов) : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Тискова Ольга Владимировна ; Алтайский государственный университет. – Барнаул, 2004. – 20 с. – Текст : непосредственный.

73. Томашевский, Б. В. Теория литературы. Поэтика / Б. В. Томашевский. – Москва, 1999.

74. Торопова, Е. Н. Использование типографических средств в нетрадиционных функциях в современном романе / Е. Н. Торопова, И. М. Рахимбирдиева // Казанский лингвистический журнал. – 2018. – № 2 (1). – Текст : непосредственный.

75. Чернышева, Т. А. Идиостиль: лингвистические контуры изучения // Вестник Череповецкого государственного университета. – 2010. – № 1. – Текст : непосредственный.

76. Шестакова, И. В. Монтажная техника в литературном сценарии В. Шукшина «Живет такой парень» / И. В. Шестакова // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2012. – № 18. – Текст : непосредственный.

77. Шубина, Н. Л. Вспомогательные семиотические системы в устной и письменной коммуникации / Н. Л. Шубина, М. А. Антошинцева. – Санкт-Петербург : ПетроПресс, 2005. – 291 с. – Текст : непосредственный.

78. Шубина, Н. Л. Пунктуация современного русского языка : учебник для студ. высш. учеб. заведений / Н. Л. Шубина. – Москва : Академия, 2006. – 256 с. – Текст : непосредственный.

79. Щербань, Г. Е. К вопросу о функциях частицы *a* в современной актуализирующей прозе / Г. Е. Щербань // Исследовано в России. – 2001. – С. 105–114. – Текст : непосредственный.

80. Щукина, Д. А. Русская литература XXI века (фрагмент пространства художественного текста) : монография / Д.А. Щукина. – Санкт-Петербург : ЛЕМА, 2019. – 158 с. – Текст : непосредственный.

81. Эсанов, У. Д. Курсив как средство концентрации внимания читателя (на материале произведений Н. С. Лескова) / У. Д. Эсанов // Вестник науки и творчества. – 2020. – № 2 (50). – Текст : непосредственный.

82. Яковенко, А. А. Некоторые сведения об интонационном курсиве в русских художественных текстах / А. А. Яковенко // Вестник СПбГУ. Язык и литература. – 2007. – № 1-II. – Текст : непосредственный.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Произведение	Курсив	Малый абзац
«Блокнот в черной обложке»	16	36
«Один»	14	9
«Боливар»	24	14
«Русская сказка»	6	5
«Сад»	11	14
«Кашмир»	6	19
«Афганская флейта»	1	28
«Вечный солдат»	12	5
«Сон Рахматуллы»	16	38
«Шер-Дарваз, дом часовщика»	20	138
Итого	126	306

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

Произведение	Курсив	Количество страниц	Курсив на страницу текста
«Блокнот в черной обложке»	16	27	0,59
«Один»	14	24	0,58
«Боливар»	24	49	0,49
«Русская сказка»	6	9	0,67
«Сад»	11	31	0,35
«Кашмир»	6	33	0,18
«Афганская флейта»	1	19	0,05
«Вечный солдат»	12	28	0,43
«Сон Рахматуллы»	16	17	0,94
«Шер-Дарваз, дом часовщика»	20	93	0,22

ПРИЛОЖЕНИЕ 3

Произведение	Малый абзац	Количество страниц	Малый абзац на страницу текста
«Блокнот в черной обложке»	36	27	1,33
«Один»	9	24	0,37
«Боливар»	14	49	0,28
«Русская сказка»	5	9	0,55
«Сад»	14	31	0,45
«Кашмир»	19	33	0,57
«Афганская флейта»	28	19	0,47
«Вечный солдат»	5	28	0,17
«Сон Рахматуллы»	38	17	2,23
«Шер-Дарваз, дом часовщика»	138	93	1,48