

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
НОВОСИБИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

М. А. Кантурова, Т. И. Стеклова

**ПРОИЗВОДНОСТЬ И ВАРИАТИВНОСТЬ
РЕЧЕВЫХ ЖАНРОВ**

НОВОСИБИРСК 2019

УДК 811.161.1'37+81
ББК 81.401.2-55
К198

Печатается по решению
Редакционно-издательского совета
ФГБОУ ВО «НГПУ»

Р е ц е н з е н т ы :

д-р филол. наук, проф. кафедры русского языка, славянского
и классического языкознания ФГБОУ ВО «Омский государственный
университет им. Ф. М. Достоевского»

Н. В. Орлова;

д-р филол. наук, проф. кафедры журналистики и массовых коммуникаций
ФГБОУ ВО «Пермский государственный национальный
исследовательский университет»

В. А. Салимовский

Кантурова, М. А.

К198 Производность и вариативность речевых жанров : монография /
М. А. Кантурова, Т. И. Стексова ; М-во науки и высшего образования
Российской Федерации, Новосиб. гос. пед. ун-т. – Новосибирск, 2019. –
128 с.

ISBN 978-5-00104-412-3

Издание демонстрирует новый подход к осмыслению массы речевых жанров как системы, представляющей целостную совокупность, элементы которой связаны между собой отношениями производности и вариативности. Констатация системности речевых жанров дает возможность авторам ввести понятие деривационной цепочки речевых жанров по аналогии с понятием деривационной словообразовательной цепочки. Системные отношения связывают речевые жанры не только в плане производности, но и вариативности. Выделяются четыре типа вариативности речевых жанров: вариативность как результат производности, вариативность как различные реализации инварианта, вариативность языкового воплощения речевого жанра и вариативность жанровой интерпретации высказывания / текста адресатом.

Адресовано исследователям речевых жанров, аспирантам и студентам-филологам.

УДК 811.161.1'37+81
ББК 81.401.2-55

ISBN 978-5-00104-412-3

© Кантурова М. А., Стексова Т. И., 2019
© Оформление. ФГБОУ ВО «НГПУ», 2019

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	5
ГЛАВА 1. ТЕОРИЯ РЕЧЕВЫХ ЖАНРОВ И ПРОБЛЕМЫ ДЕРИВАЦИИ..	7
Теория речевых жанров в современной лингвистике	7
Создание портрета речевого жанра	13
Понятие деривации и его применение в системе речевых жанров.....	17
Выводы	24
ГЛАВА 2. МЕЖЖАНРОВЫЕ ДЕРИВАЦИОННЫЕ ПРОЦЕССЫ.....	26
Процесс преобразования.....	26
Процесс трансформации	38
Вторичная мутация жанра	40
Выводы	54
ГЛАВА 3. ВНУТРИЖАНРОВЫЕ ДЕРИВАЦИОННЫЕ ПРОЦЕССЫ	57
«Кристаллизующая» модификация	57
Умеренная «размывающая» модификация	61
«Размывающая сверхмодификация»	72
Выводы	84
ГЛАВА 4. ВАРИАТИВНОСТЬ В СИСТЕМЕ РЕЧЕВЫХ ЖАНРОВ	87
Понятие инварианта и варианта	87
Вариативность жанра как результат внутрижанровых деривационных процессов.....	93
Вариативность жанра в пределах одного дискурса (соотношение инвариант – варианты).....	101
Вариативность способов выражения речевого жанра	105
Вариативность жанровой интерпретации	107
Выводы	114
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	116
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	120

Эта книга – совместный труд «учителя» и «ученика», так как в ее основе лежат диссертационное исследование М. А. Кантуровой, написанное под руководством Т. И. Стексовой, и ряд уже опубликованных статей Т. И. Стексовой. Объединение усилий двух авторов позволило разрозненные наблюдения над разными жанрами объединить в общую систему, экстраполировать положения общей дериватологии на такой сложный объект, как речевой жанр. В монографии обосновывается целесообразность оперирования терминами дериватологии применительно к жанрологическому исследованию, вводится в лингвистический обиход понятие деривационных процессов в системе речевых жанров, представляется опыт систематизации деривационных процессов: разграничение их на внутрижанровые и межжанровые. Кроме отношений производности в системе речевых жанров выделяются и отношения вариативности, причем отмечается, что в жанроведческой литературе термин вариативность используется в приложении к различным языковым явлениям. Анализ материала позволил авторам выделить четыре типа вариативности. Вариативность₁ рассматривается в качестве одного из результатов деривационных внутрижанровых процессов при смене сферы функционирования. Вариативность₂ – внутридискурсивная вариативность, это различные варианты одного инварианта. Отдельно оговаривается вариативность языкового воплощения жанра и как один из возможных результатов этого – вариативность жанровой интерпретации адресатами. Авторы благодарят рецензентов книги профессоров Н. В. Орлову и В. А. Салимовского, которые согласились прочесть рукопись и сделали множество бесценных замечаний, существенно улучшивших книгу.

ВВЕДЕНИЕ

Теория речевых жанров представляет собой активно развивающуюся область современной лингвистики, вместе с тем многие вопросы этой теории разработаны еще недостаточно. Актуальность данного направления лингвистики обусловлена общей тенденцией повышения внимания к прагматическому аспекту языка, наметившейся во второй половине XX века. От структуралистского понятия «языка как такового», «языка в самом себе и для себя» (Ф. де Соссюр) исследователи перешли к изучению речи. В свете этого речевой жанр – диалогичный и прагматичный по своей природе – оказался перспективным объектом изучения.

Почти столь же активно развивается и дериватология. В настоящее время область действия дериватологии постоянно расширяется, в качестве деривационных рассматриваются процессы производности на разных уровнях языка – лексическом, грамматическом, синтаксическом, на уровне текста; исследуются процессы производности с точки зрения семантики. Уже расширено понятие деривации (Л. Н. Мурзин), доказан тезис о непрерывности деривационного процесса (Н. Д. Голев, Ю. В. Трубникова), разработаны категории производящего и производного текста (А. А. Чувакин, Н. В. Мельник и др.). Все это позволило нам говорить о деривации, об отношениях производности и в системе речевых жанров.

В концепции жанра М. М. Бахтина при помощи понятий первичного и вторичного речевого жанра высказана идея о связях между жанрами речи. Тем не менее, отношения между первичным и вторичным жанрами в настоящее время в лингвистике исследованы не в полной мере. Нет единого подхода и к самому понятию первичных жанров: одни исследователи (Н. В. Орлова, К. Ф. Седов, Ю. В. Шурина) называют первичными устные жанры бытовой сферы; согласно мнению других (Т. В. Анисимова, С. Гайда), первичными являются жанры, сложившиеся в условиях непосредственного общения в любой сфере деятельности.

Предпринятая нами систематизация отношений первичных и вторичных речевых жанров позволяет полнее изучать специфику внутренней организации жанра, выработать единое представление об изменениях внутри системы речевых жанров и, соответственно, внутри сознания говорящего в процессе целенаправленной социальной деятельности. Рассматривая деривационные отношения между типами высказываний (т. е. между жанрами), описывая процессы обра-

зования и преобразования жанров, мы вводим понятие деривационной цепочки речевых жанров.

Ставя перед собой задачу представить системные отношения в сфере речевых жанров, мы не могли обойти вниманием и отношения вариативности. Термином вариативность в жанроведческой литературе зачастую называются разные лингвистические явления, что свидетельствует о том, что вариативность не однородна по своей сути.

Таким образом, мы исследуем две основные проблемы.

1. Проблема производности речевых жанров, которая охватывает не только межжанровое взаимодействие, но и внутрижанровые деривационные процессы. Как первичные речевые жанры преобразуются во вторичные? Что происходит с речевым жанром, когда он меняет сферу функционирования?

2. Проблема вариативности речевых жанров. Что можно считать вариантом жанра, а что уже становится новым жанром? В чем причина вариативности? Всегда ли вариативность речевых жанров является результатом производности? Какие типы вариативности можно выделить?

На эти и ряд других вопросов мы и пытаемся ответить в нашей работе.

Глава 1. ТЕОРИЯ РЕЧЕВЫХ ЖАНРОВ И ПРОБЛЕМЫ ДЕРИВАЦИИ

Теория речевых жанров в современной лингвистике

Понятие речевого жанра ввел М. М. Бахтин в своей работе «Проблема речевых жанров» [Бахтин, 1979]. По М. М. Бахтину, «говорящему даны не только формы общенародного языка <...>, но и обязательные для него формы высказывания, то есть речевые жанры... мы отливаем нашу речь по определенным жанровым формам. Эти речевые жанры даны нам почти так же, как нам дан родной язык... речевые жанры входят в человеческое сознание вместе с языком. Научиться говорить – значит научиться строить высказывания. Мы говорим отдельными высказываниями, а не отдельными словами и предложениями...» [Бахтин, 1979, с. 257–259]. Таким образом, речевой жанр – это первичная форма существования речи, типические формы высказываний, в которые отливается человеческая речь в конкретных ситуациях. При этом жанры нельзя понимать как готовые формы высказывания; это скорее образцы, по которым строится речь в условиях той или иной типичной коммуникативной ситуации.

М. М. Бахтин определяет речевые жанры как «относительно устойчивые тематические, композиционные и стилистические типы высказываний» [Бахтин, 1979, с. 242]. Каждой сфере общения и деятельности присущ свой репертуар жанров. Важно отметить, что стиль является значимым компонентом жанрового единства, входя в него наряду с темой и композицией. Соответственно, можно сделать вывод, что, с точки зрения М. М. Бахтина, при изменении стиля высказывания произойдет некое изменение жанра (не обязательно оно будет заключаться в смене жанра, возможно и варьирование в рамках одного «типа высказывания», но, так или иначе, некоторое преобразование произойдет).

Вслед за М. М. Бахтиным изучение речевых жанров продолжили многие лингвисты. Исследователями было выделено множество точек зрения на понятие речевого жанра. В. В. Дементьев в обзоре работ по речевым жанрам выделяет концепции, опирающиеся на классическое определение жанра, работы, описывающие отдельные аспекты жанровой организации речи, и исследования, опирающиеся на концепцию М. М. Бахтина [Дементьев, 1997]. Т. В. Шмелева в своей статье «Модель речевого жанра» выделяет три подхода к проблеме речевого жанра: лексический (связан с теорией речевых актов и предполагает обращение к именам жанров), стилистический (предполагает анализ текстов с точки зрения их жанровой природы) и модельный (исходит из утверждения,

что РЖ – это модель высказывания) [Шмелева, 1997]. Лексический подход достаточно плодотворен, но на основе изучения имен жанров нельзя составить адекватное представление о речевых жанрах, потому что «...одним именем могут обозначаться несколько жанров или их разновидностей и, напротив, один жанр может иметь ряд наименований» [Шмелева, 1997, с. 90]. Стилистический подход ограничивает сферу действия жанра определенным функциональным стилем, в то время как жанры могут менять свою стилевую принадлежность (бытовая просьба и официально-деловое заявление), нести в себе черты нескольких стилей сразу. Наиболее перспективным исследователю представляется модельный подход, согласно которому речевой жанр – это особая модель высказывания. Такой подход предполагает «признание существования в речевом сознании „типового проекта“, канона, схемы РЖ» [Шмелева, 1997, с. 91]. В. В. Дементьев пишет: «Именно концепт модели соотносим с одним из важнейших аспектов текста: ...цельностью текста» [Дементьев, 1997, с. 22]. Как модель речевого жанра понимают Т. В. Шмелева, М. Л. Макаров, М. Ю. Федосюк, Т. В. Матвеева, А. Г. Баранов и др.

Существуют и другие взгляды на место речевого жанра в теории языка. Многие лингвисты считают, что базовым концептом РЖ является не определенная готовая модель, а речевое событие или типичная ситуация. Сюда можно отнести работы К. Ф. Седова, рассматривающего речевой жанр с точки зрения психолингвистики и признающего в качестве важнейшего параметра фактор говорящего. Выбор жанровых и внутрижанровых стратегий определяется типами индивидуальных стилей говорящих или типами языковой личности адресатов [Седов, 1999].

Н. В. Орлова рассматривает проблему соотношения речевых жанров и функциональных стилей [Орлова, 1997]. В. Е. Гольдин соотносит понятие речевого жанра с такими формами осмысления мира, как поступок, событие, ситуация [Гольдин, 1997]. Заслуживает внимания подход А. Вежбицкой, изучающей речевые жанры через призму разработанной ею «теории семантических примитивов». Исследователь моделирует каждый жанр, представляя его как последовательность простых предложений, выражающих мотивы и интенции говорящего. К примеру, речевой жанр «сообщение» может быть представлен следующей формулой:

«думаю, что ты не знаешь X
думаю, что ты хотел бы это знать
говорю: ...
говорю это, потому что хочу, чтобы ты это знал»

[Вежбицка, 1997, с. 107].

Указанные подходы рассматривают разные аспекты организации и взаимодействия речевых жанров и не являются противоречащими друг другу. Для целостного описания речевого жанра, создания его «портрета» наиболее перспективен модельный подход, поскольку именно он позволяет четко выявить все признаки, отличающие один речевой жанр от другого. Подходы, предложенные другими исследователями, не позволяют полностью описать речевой жанр (скажем, описанная выше теория семантических примитивов А. Вежбицкой дает возможность описать тему жанра, но почти не отражает стиль и композицию). Поэтому в данном исследовании мы будем придерживаться модельного подхода.

«Анкета речевого жанра», позволяющая создать его модель, была разработана Т. В. Шмелевой. В рамках этой модели выделяется шесть содержательных признаков, связанных с понятием коммуникации (образ автора, образ адресата и пр.), и один формальный, описывающий конкретное языковое воплощение жанра, зависящее от первых шести параметров. Включенные в эту анкету признаки по отдельности и раньше использовались в практике лингвистических описаний. Преимуществом предложенной анкеты является то, что в ней эти признаки собраны вместе и систематизированы. Каждый из них в отдельности позволяет определить некую **группу** речевых жанров; собранные же вместе, они позволяют создать портрет **конкретного** единичного жанра.

Значимым для изучения речевых жанров является разделение их на первичные и вторичные, введенное М. М. Бахтиным. Под первичными жанрами ученый понимает жанры устной бытовой речи, образующиеся в условиях непосредственного общения. Вторичные (сложные) речевые жанры «возникают в условиях более сложного и относительно высокоразвитого и организованного культурного общения (преимущественно письменного): художественного, научного, общественно-политического и т. п. В процессе своего формирования они вбирают в себя и перерабатывают различные первичные (простые) жанры, сложившиеся в условиях непосредственного общения. Эти первичные жанры, входящие в состав сложных, трансформируются в них и приобретают особый характер: утрачивают непосредственное отношение к реальной действительности и к реальным чужим высказываниям» [Бахтин, 1979, с. 161–162].

В современном жанроведении к определению первичных и вторичных жанров существует два основных подхода. Согласно первому, к первичным речевым жанрам относятся жанры, складывающиеся в условиях непосредственного общения и относящиеся к *сфере быта*: «на основе первичных РЖ повседневной сферы общения формируются системы вторичных жанров, состав

и специфика языкового оформления которых определяется характером сферы» [Шмелева, 1997, с. 97]. Этой позиции придерживаются Н. В. Орлова [1997, с. 51], К. Ф. Седов [2001, с. 113–114] и др.

Согласно другому мнению, первичными считаются жанры, сложившиеся в условиях непосредственного общения в любой сфере деятельности [Анисимова, 2000, с. 34–35]. Вторичные речевые жанры образуются от первичных жанров того же функционального стиля и сферы общения. Этот подход исповедует, в частности, Н. М. Татарина [Татарина, 2004].

Мы, вслед за М. М. Бахтиным, понимаем первичные РЖ как образующиеся в условиях непосредственного общения жанры устной бытовой речи. Наблюдения показывают, что устные жанры других сфер деятельности так или иначе берут свое начало от жанров бытовой сферы (к примеру, бытовой жанр беседы в публицистическом стиле трансформируется в жанр интервью). Следовательно, жанры устной бытовой сферы являются исходными, первичными (другое дело, что переход жанра из бытовой сферы общения в другую сферу может быть лишь первым этапом цепочки его превращений). Вторичными жанрами в таком случае мы будем считать сложные жанры преимущественно письменного общения, вбирающие в себя определенным образом преобразованные первичные.

Проблема соотношения первичных и вторичных жанров на сегодняшний день решается, по наблюдению О. М. Орлова [Орлов, 2003], в трех направлениях.

1. Первое направление понимает вторичный РЖ как онтологически производный от первичного. Вторичный РЖ отличается от первичного сфера общения, или стилистическая обработка (как мы указывали выше, М. М. Бахтин выделял стиль как один из значимых компонентов жанрового единства). К этому направлению относятся, в частности, работы Н. В. Орловой. Исследовательница отмечает, что нередко одним и тем же словом обозначаются разные речевые жанры, например, признание в суде и признание в любви [Орлова, 1997, с. 51–52]. Очевидно, что разница между этими жанрами обусловлена сферой, в которой они функционируют (со сферой взаимосвязана тема признания, от нее зависит языковое воплощение жанра и т. д.).

2. Во втором направлении вторичный РЖ определяется как тип текстов, прежде всего диалогических, структурным элементом которых выступает первичный РЖ (речевой акт). В рамках этого направления речевой жанр понимается как «системно-структурный феномен, представляющий собой сложную совокупность многих речевых актов, выбранных и соединенных по соображениям

некой особой целесообразности и относящихся к действительности не непосредственно, а через РЖ в целом» [Орлов, 2003, с. 142]. Так, например, А. Г. Баранов предлагает следующую классификацию речевых жанров:

- первичные (простые) речевые жанры – близки речевым актам;
- первичные (сложные) речевые жанры – равны диалогическому тексту;
- вторичные (простые) речевые жанры – функционально-смысловые элементарные тексты (описание, повествование и др.);
- вторичные (сложные) жанры – тексты, включающие низшие речевые жанры в трансформированном виде [Баранов, 1997, с. 8].

К этому же направлению относится и классификация М. Ю. Федосюка. Исследователь противопоставляет «элементарные» и «комплексные» речевые жанры. Под элементарными жанрами понимаются «такие тематические, композиционные и стилистические типы текстов, в составе которых отсутствуют компоненты, которые, в свою очередь, могут быть квалифицированы как тексты определенных жанров <...> (сообщение, похвала, приветствие или просьба)». К комплексным жанрам, соответственно, относятся «типы текстов, состоящие из компонентов, каждый из которых, в свою очередь, обладает относительной завершенностью и представляет собой текст определенного жанра». Комплексные жанры могут быть монологическими (то есть принадлежащие одному говорящему, например, уговоры) и диалогическими (включающими нескольких говорящих, например, ссора) [Федосюк, 1997, с. 104].

3. В рамках третьего направления первичные и вторичные РЖ связываются с условиями абстракции текстовой деятельности. Сюда относятся различные классификации, связанные с «вертикальной» организацией текста. Речевой жанр рассматривается в них как один из компонентов иерархии. К этому направлению относится, в частности, трехчастная иерархия К. Ф. Седова, выделяющего «гипержанр», «жанр» и «субжанр» [Седов, 1998]. А. Г. Баранов выделяет пять элементов иерархии: «текстотип», «субтип», «жанр», «когниотип», «текст» [Баранов, 1997].

Заметим, что эти направления не противоречат друг другу, описывая разные аспекты проблемы. При этом если третий подход рассматривает жанр как компонент некой иерархии, то первый и второй анализируют отношения между речевыми жанрами как отношения производности.

Учитывая вышеизложенное, мы можем констатировать, что речевые жанры не являются набором разрозненных феноменов, а объединены в определенную систему. Первый признак системы – иерархичность. А. Г. Баранов и К. Ф. Седов определяют речевой жанр как компонент «вертикальной» иерархии, где на

низших уровнях находятся более простые образования (компоненты, из которых состоит жанр – например, речевые акты), а на высших – более сложные образования (как «гипержанр», который сам состоит из нескольких жанров).

Второй признак – структурированность. Все многообразие речевых жанров может быть классифицировано по различным признакам, например, по цели общения (этикетные, информативные, оценочные, императивные [Шмелева, 1997]), по сложности строения (элементарные и комплексные [Федосюк, 1997]) и др. Для нас существенно, какая структура выстраивается с точки зрения отношений производности. Исходной единицей в этой структуре является первичный речевой жанр. В результате различных процессов из первичного жанра (одного или нескольких) образуется вторичный. Этот вторичный жанр, в свою очередь, также может быть изменен. Выстраивается деривационная цепочка речевых жанров.

Понятие деривационной цепочки речевых жанров мы вводим по аналогии с понятием деривационной словообразовательной цепочки. Словообразовательная цепочка – это «совокупность однокорневых слов, связанных друг с другом отношениями последовательной производности» [Земская, 1992, с. 13]. Соответственно, **деривационная цепочка речевых жанров** – это совокупность жанров, связанных друг с другом отношениями последовательной производности.

И еще один признак системы – это наличие связей между ее элементами. Речевые жанры связаны друг с другом разными типами связей. Так, в свете вышеизложенного очевидно, что жанры могут быть связаны друг с другом, в частности, отношениями производности.

Разумеется, выделенные признаки не являются единственными признаками системы, но их достаточно, чтобы констатировать, что объединение речевых жанров представляет собой систему.

Прежде чем анализировать деривационные процессы, происходящие с речевым жанром, их признаки и причины, необходимо дать характеристику самого жанра, создать его «портрет». Поэтому в следующем параграфе мы предложим схему анализа речевого жанра на примере одного жанра – кулинарного рецепта, который и в дальнейших наших рассуждениях мы будем использовать в качестве примера, наряду с примерами других жанров.

Создание портрета речевого жанра

Для начала необходимо определить сферы, в которых функционирует анализируемый жанр. Как известно, в стилистике обычно выделяется шесть сфер общения, соотносительных с видами деятельности и формами общественного сознания: бытовая, деловая, научная, политическая, религиозная и эстетическая [Кожина, Дускаева, Салимовский, 2008]. Каждая из этих сфер представляет собой определенную область человеческой деятельности, можно сказать, определенный тип дискурса. Каждой сфере принадлежит определенный функциональный стиль, которому присущ свой набор жанров (например, жанр монографии принадлежит научной сфере); кроме того, некоторые жанры способны функционировать в различных сферах.

Возьмём для примера речевой жанр кулинарного рецепта. П. П. Буркова выделяет три способа реализации кулинарных рецептов в письменной сфере: в поваренных (кулинарных) книгах, в гастрономическом дискурсе (т. е. в текстах СМИ) и в художественном произведении [Буркова, 2005]. Очевидно, что поваренные книги относятся к бытовой сфере общения (рецепты бытовой сферы – самые распространенные), художественные тексты – к эстетической, а вот определить принадлежность «текстов гастрономического дискурса» сложнее. По вышеприведенной классификации подобные тексты должны относиться также к бытовой сфере общения, но тогда они объединяются в одну группу с книгами рецептов, а дифференциация текстов книг рецептов и «текстов гастрономического дискурса» имеет значение. Чтобы разграничить термины «сфера функционирования» и «сфера общения», можно, как и в других исследованиях, вместо «сферы функционирования» использовать термин «дискурс»: бытовой (рецепты чаще всего встречаются в книгах рецептов, могут встречаться в периодических изданиях, на тематических сайтах, к этому дискурсу чаще всего относятся и личные записи, «блокноты рецептов»); профессиональный (рецепты, представленные в «Сборниках рецептур блюд», использование которых на предприятиях общественного питания носит обязательный характер); «гастрономический» (основными признаками рецептов этого дискурса являются субъективность и оценочность) и художественный (художественный текст).

Для построения деривационной цепочки речевых жанров важно определить первичную сферу для анализируемого РЖ, то есть исконную, ту, в которой он образовался. Для РЖ кулинарного рецепта такой является бытовая сфера функционирования. Функционирование жанра в других сферах связано с его

модификациями, поэтому первоначально мы создаем портрет жанра только первичной сферы функционирования.

Для того чтобы охарактеризовать речевой жанр, иметь возможность опознавать его в речи и конструировать, необходимо выделить жанрообразующие признаки, отличающие данный РЖ от всех других. Лингвисты классифицируют речевые жанры по разным признакам, разделяя их на фатические и информативные [Дементьев, 1997], типологизируя по субъекту, по объекту, по ориентации во времени и пр. [Богин, 1997] и т. д. Наиболее полной нам, как мы уже упоминали, представляется модель речевого жанра, разработанная Т. В. Шмелевой [Шмелева, 1990], хотя отдельные ее параметры могут дорабатываться и уточняться (к примеру, говоря о признаке «концепция автора», мы будем использовать классификацию Г. И. Богина).

По признаку коммуникативной цели Т. В. Шмелева делит речевые жанры на четыре типа: информативные, императивные, этикетные и оценочные [Шмелева, 1997]. Также жанр может быть полиинтенциональным, то есть иметь несколько целей (подробнее о полиинтенциональности жанров см. в исследовании Е. В. Лаврентьевой [Лаврентьева, 2006]). Скажем, речевой жанр кулинарного рецепта имеет две основных коммуникативных цели – сообщить информацию и побудить адресата к выполнению определенных действий (при желании воспользоваться рецептом), соответственно, рецепт находится на стыке информативных и императивных жанров.

Т. В. Шмелева определяет образ автора как «информацию о нем как об участнике общения, которая заложена в типовой проект РЖ, обеспечивая ему успешное осуществление» [Шмелева, 1997, с. 93], то есть это та информация об авторе, которую мы можем «увидеть» в речевом жанре. Этот фактор имеет большое значение, т. к. именно от соотношения автора и адресата, их взаимоотношений зависит успех либо провал коммуникации и адекватная «расшифровка» речевого жанра.

Важная характеристика образа автора – это его «индивидуальность», выраженность в тексте. Г. И. Богин [Богин, 1997] разделяет речевые жанры письменной речи по субъекту на следующие группы:

1. РЖ анонимного авторства;
2. РЖ безразличного авторства;
3. РЖ коллективного авторства;
4. РЖ персонального авторства.

Кулинарные рецепты относятся к речевым жанрам безразличного авторства. Тем не менее, возможны и исключения из этого правила. Образ автора

становится важным, эксплицируется, если автор рецепта является известной личностью, например кинозвездой или шеф-поваром известного ресторана: тогда его имя служит дополнительной рекомендацией адресату.

Адресат – это субъект коммуникации, тот, к кому обращена речь. Каждый речевой жанр предполагает тот или иной образ адресата: соболезнование обращено к человеку, у которого случилось горе, заявление предполагает, что адресат обладает большими полномочиями, чем автор, и т. д. Важной составляющей образа адресата является единичность/обобщенность.

По мнению Т. В. Шмелевой, «образ прошлого различает РЖ инициальные, начинающие общение, и такие, которые могут появиться только после определенных РЖ» [Шмелева, 1997, с. 94].

Образ коммуникативного будущего, как пишет Т. В. Шмелева, «предполагает дальнейшее развитие речевых событий, воплощающееся в появлении других РЖ» [Шмелева, 1997, с. 94].

Под событийным содержанием в модели речевого жанра понимается то, что М. М. Бахтин назвал «предметно-смысловой вовлеченностью» [Бахтин, 1979], то есть пропозитивная основа высказывания. Как отмечает Т. В. Шмелева, «РЖ отнюдь не безразличны к характеру диктума; выявляется целая серия признаков не собственно диктумной природы, но важных для отбора диктумной информации при формировании того или иного РЖ» [Шмелева, 1997, с. 95].

Так, для кулинарного рецепта, как для многих императивных жанров, характерны пропозиции действия, отнесенность к сфере человеческих поступков, действий: *взбить, добавить, вымешать...* Рецепт представляет собой алгоритм, определенную последовательность действий, которой нужно придерживаться. Также жанр кулинарного рецепта всегда отнесен в будущее, т. е. обладает так называемой футуральной перспективой. Это некая программа для адресата на то, что он может делать в дальнейшем. Важен для жанра рецепта и количественный аспект. Как нам известно, речевые жанры делятся на элементарные, т. е. монособытийные, и комплексные – предполагающие серию событий, состоящие из компонентов, каждый из которых обладает относительной завершенностью [Федосюк, 1997]. Комплексные, в свою очередь, могут быть монологическими (уговоры, утешение) и диалогическими (спор). Кулинарный рецепт – это монологический комплексный жанр, т. к. принадлежит одному автору и представляет собой серию указаний, которые нужно выполнить по порядку.

Языковое воплощение – это формальный признак, отвечающий на вопрос, как конкретно данный речевой жанр воплощается в речи, какие языковые

средства для этого используются. В модели речевого жанра лингвистическое воплощение рассматривается отдельно от остальных признаков: «Шесть параметров относятся к реальностям действительности и общения, тогда как параметр языкового воплощения прямо выводит РЖ в пространство языка с его сложнейшей дифференциацией языковых средств по требованиям речи» [Шмелева, 1997, с. 97], иначе говоря, первые шесть признаков являются содержательными, а седьмой – формальным. Этот признак является собственно «портретом» речевого жанра.

Т. В. Шмелева не выделяет структурные особенности в качестве одного из признаков жанра. Однако вторичные, сложные жанры зачастую имеют помимо особенностей языкового воплощения еще и особенности структуры (заметим, что структура соотносится с такой категорией текста, как членимость [Гальперин, 1981]).

Структура жанра – это некая модель типичного *текста*, состоящая из определенных блоков, которые могут иметь или не иметь языковое воплощение в каждом конкретном примере. Скажем, в структуре текста кулинарного рецепта выделяется три основных блока: заголовок; ингредиенты; способ приготовления (включает в себя подблоки «способ приготовления», «способ кулинарной обработки» и «время приготовления», причем два последних заполняются не всегда, это зависит от тщательности автора). Помимо этого, мы выделяем в структуре текста кулинарного рецепта блок дополнительной информации (включает в себя несколько подблоков. Самые распространенные – это «способ подачи» и «вкусовые качества»).

Описание этих жанрообразующих признаков для нас принципиально важно, так как при переходе из одной сферы в другую жанры изменяются, т.е. меняются характеристики каких-либо жанрообразующих признаков. Эти изменения можно рассматривать как проявление отношений производности (т. е. деривационных отношений) в системе речевых жанров. С отношениями производности связано и образование вторичных жанров на основе первичных. В следующем параграфе мы рассмотрим понятие деривации и возможность его использования по отношению к процессам, происходящим между речевыми жанрами.

Понятие деривации и его применение в системе речевых жанров

Деривационные отношения являются одним из видов основных отношений в языковой системе, наряду с синтагматическими и парадигматическими. В Российском гуманитарном энциклопедическом словаре деривация определяется как «процесс образования языковых единиц (дериватов) путем усложнения исходных единиц» [Российский гуманитарный энциклопедический словарь, 2002]. Термин «деривация» был введен Е. Куриловичем в 30-е годы XX века для описания словообразовательных отношений. Первоначально деривация рассматривалась только в рамках словообразования. В современной лингвистике значение термина существенно расширилось: под деривацией часто понимается не только словообразование, но и словоизменение, и вообще процессы образования в языке любых вторичных знаков [Курилович, 2000; Храковский, 1969; Степанов, 1981]. С. Д. Кацнельсон отмечает, что внедрение принципа деривации в синтаксис и семантику «создает необходимые предпосылки для „обобщения“ деривации и признания ее всеобъемлющей роли в иерархической организации языковой системы и в коммуникативных процессах порождения и восприятия речи» [Кацнельсон, 1967, с. 23]. Как пишут Е. С. Кубрякова и Ю. Г. Панкрац, «в качестве деривационных следует рассматривать любые связи, которыми объединяются первичные и основанные на них вторичные языковые единицы и которые типичны для отношений между исходными и производными знаками языка» [Кубрякова, Панкрац, 1982, с. 8–9]. Деривация в таком случае определяется как «процесс образования или результат образования в языке любого вторичного знака, т. е. знака, который может быть объяснен с помощью единицы, принятой за исходную, или выведен из нее путем применения определенных правил» [Кубрякова, 1974, с. 64]. Процесс деривации ориентирован на создание нового знака или на выражение исходным знаком новой функции (ср. с высказыванием Е. Куриловича: «Мы употребляем термин „деривация“ в широком смысле слова, понимая под деривацией не только факт образования одних слов от других с целью передачи синтаксических функций, отличных от синтаксических функций исходных слов, но также и тот факт, что одно и то же слово может выступать в разных вторичных синтаксических значениях, будучи в отмеченном синтаксическом окружении» [Курилович, 2000, с. 61]).

В настоящее время дериватология – это область исследований языка, изучающая деривацию в широком смысле: «Деривация есть процесс образования слова, предложения, грамматических форм слова, словосочетаний, фразеологизмов, слогов или тактов и <...> текстов, то есть всех возможных языковых

единиц...» [Мурзин, 1984, с. 3–4]. Деривационные процессы характерны для разных уровней языка (о классификации типов деривации см. конспект лекций Л. Н. Мурзина «Основы дериватологии» [Мурзин, 1984]).

Лексическая деривация относится к сфере словопроизводства, описывает механизмы образования слова (см. работы М. Н. Янценецкой, Е. С. Кубряковой, Л. Н. Мурзина, Н. Д. Голева и др.). Так, Д. Н. Шмелев, анализируя типы лексических значений слов по степени семантической мотивированности, выделяет два вида значений слова: непроеводное (немотивированное, первичное) и производное (мотивированное первичным, исходным значением, являющееся вторичным). «Можно сказать, – заключает он, – что производные имеют „связанное“ в деривационном отношении значение, само же исходное слово – относительно „свободное“» [Шмелев, 1973, с. 194]. Обобщение исследования лексики, описание ее как системы позволило выделить деривационные отношения в лексике в качестве самостоятельного предмета исследования.

Семантическая деривация является процессом, в ходе которого преобразуется заданное заранее денотативное содержание высказывания; денотат претерпевает семантическую интерпретацию. Как виды семантической деривации в работах современных исследователей рассматриваются метафоризация, перевод (см. работы Л. Н. Мурзина, Т. В. Симашко, З. И. Резановой, М. Н. Литвиновой).

Открытие синтаксической деривации «укрепило вывод об универсальной значимости принципа функциональной деривации в системе языка» [Кацнельсон, 1967, с. 104]. Л. Н. Мурзин рассматривает синтаксическую деривацию как процесс, охватывающий не грамматическую форму слова, а грамматическую форму предложения или словосочетания, и приводящий «к изменению связей между лексемами (актантами и предикатами), то есть изменению синтаксической структуры предложения (словосочетания)» [Мурзин, 1984, с. 27]. По Е. Куриловичу, И. А. Мельчуку, Е. Б. Козеренко синтаксическая деривация рассматривается как процесс преобразования синтаксической функции исходной единицы (*читать – чтение*) либо процесс образования разных синтаксических конструкций путем трансформации начальной конструкции [Курилович, 1962].

Дальнейшее развитие дериватологии привело к выделению текстовой деривации, где как деривационный процесс рассматривается процесс текстопорождения. Текстопорождение с точки зрения дериватологии представляет собой синтез лексической, синтаксической, семантической деривации [Разина, 2005, с. 7]. Изучаются также деривационные отношения между текстами (в частности, между текстом и его переводом, как в исследовании И. Г. Разиной «Механизмы деривации» [Разина, 2005]).

вационного порождения текста: семантика – синтактика – прагматика» [Разина, 2005]). Но деривационные отношения между жанрами до сих пор почти не оказывались в поле зрения исследователей.

По приведенному выше определению Е. С. Кубряковой, деривационные отношения могут возникать между любыми языковыми единицами. Речевые жанры не являются языковыми знаками. Однако они являются типами высказываний (по М. Ю. Федосюку – типами текстов), своего рода моделями. Надъязыковая природа речевых жанров определяет специфику их деривации: она протекает отлично от процессов деривации языковых единиц, и применять накопленные знания о деривации языковых единиц при анализе деривации жанров можно лишь с некоей долей условности, но отношения производности, мотивированности речевым жанрам, несомненно, свойственны.

Как уже было отмечено, процесс деривации ориентирован на создание нового знака или на выражение исходным знаком новой функции. Соотносимые с этим изменения можно увидеть и в системе речевых жанров. Так, образование вторичного жанра на основе первичного (или первичных) – это процесс создания новой единицы. Выражение исходным знаком новой функции, то есть расширение или изменение значения знака, можно соотнести с изменением характеристик речевого жанра в разных сферах функционирования, когда сам жанр остается прежним, не переходя в другой жанр, но некоторые его признаки, например образ адресата или языковое воплощение, существенно изменяются.

Исследователи выделяют разные типы деривационных процессов. Так, например, по временному признаку деривационные процессы делятся на диахронические (связывают единицы, представленные на разных временных срезах) и синхронические («связывающие живой связью одновременно существующие в языке единицы, воспроизводимые в речи» [Кубрякова, Панкрац, 1982, с. 10]). Важным является разделение деривации на формальную и смысловую. Формальная деривация предполагает изменение формы исходной единицы, не ведущее к изменению ее содержания. В результате смысловой деривации образуется единица, обладающая новым по сравнению с исходной единицей смыслом (этому также сопутствует изменение формы).

Е. С. Кубрякова и Ю. Г. Панкрац также выделяют признаки деривационных процессов. Одним из таких признаков является моделируемость: этот признак предполагает, что деривационные процессы протекают по определенным законам, и эти законы могут быть выявлены. Соответственно, результат деривационного процесса является полностью или частично предсказуемым (в от-

личие от результата креации – спонтанного появления лингвистической единицы, «выдумывания» слова).

С понятием предсказуемости процесса связан такой показатель, как степень регулярности: «Полностью предсказуемые процессы ... могут рассматриваться как регулярные <...> Нерегулярные процессы деривации приводят к образованию единиц с уникальными свойствами» [Кубрякова, Панкрац, 1982, с. 13].

Сами деривационные процессы в языке не наблюдаемы. Для анализа деривационного акта он должен подвергнуться реконструкции путем сравнения исходной и результативной единицы и выявления произошедших изменений. Следовательно, еще одним признаком деривационного процесса является возможность его реконструкции.

Таким образом, деривационным процессам свойственны три отличительных признака: моделируемость, регулярность и возможность реконструкции.

Е. С. Кубрякова и Ю. Г. Панкрац выделяют следующие компоненты деривационного акта: исходный символ, формальная операция, направленная на преобразование исходного символа, смысловое задание акта деривации и цели изменения исходной единицы, результативная единица [Кубрякова, Панкрац, 1982]. Важным для описания деривационного процесса является определение характера и типа формальной операции.

Формальные операции делятся на линейные («результатом образования производного знака являются разные модели комбинаторики или аранжировки знаков») и нелинейные («внутреннее изменение самого знака, его „претерпевание“ <...> действия по преобразованию самого знака»). К нелинейным операциям относятся, в частности, «процессы семантического сужения или расширения значения слова и вообще вторичных и переносных значений слова на базе основного, первичного». Операции линейного типа более разнообразны. Это могут быть операции развертывания исходного символа, связанные с прибавлением к исходной единице нового элемента (или нескольких элементов), удвоением однородных символов, сложением символов и т. д.; а также операции свертывания исходного символа (пропуск, усечение, сокращение) [Кубрякова, Панкрац, 1982, с. 17–18].

Применим вышеперечисленные признаки к процессам в системе речевых жанров. Практически все процессы преобразования, происходящие в системе речевых жанров, являются синхроническими: в языке продолжают одновременно сосуществовать и первичный жанр, и образованный на его основе вторичный. Разумеется, существуют и диахронические процессы, но их рассмотрение не является целью нашего исследования.

Процесс образования вторичного жанра на основе первичного (первичных) и изменения внутри самого жанра, несомненно, являются моделируемыми и подлежат реконструкции, что соответствует признакам деривационных процессов. Во второй главе мы представим несколько примеров такой реконструкции.

Деривационные процессы в системе речевых жанров можно разделить на ведущие к смене жанра и не ведущие к смене жанра, т. е. межжанровые и внутрижанровые. В определенном смысле они соотносятся с понятиями мутации и модификации, характерными для деривации языковых единиц. Сразу оговоримся, что, поскольку другие типы семантических отношений, характерные для языковых единиц (например, транспозиция и эквивалентность), связаны по большей части с изменением формы и поэтому нехарактерны для системы речевых жанров, мы не будем их рассматривать, сосредоточившись на двух вышеуказанных.

Понятия модификации и мутации первоначально обозначали типы семантических отношений при изучении деривационных отношений в лексике. Под модификацией понимается такой тип отношений между производным и производящим, при котором создается смысл, отличающийся от исходного какими-нибудь дополнительными семантическими компонентами, не меняющими ядра лексического значения. Мутацией же называется тип отношений, при котором базовая, производящая семантика претерпевает существенное изменение и создается новый смысл, существенно отличающийся от исходного [Земская, 1992]. По определению Л. А. Вараксина, «мутационная деривация охватывает соотношения, при которых производное отличается от производящего тем, что обозначает совершенно иной феномен внешней действительности» [Вараксин, 2004, с. 43]. При дальнейшем расширении понятия «деривация» эти термины были спроецированы в область синтаксической деривации, а также деривации текста (см. работы Т. В. Шмелевой [Шмелева, 1984], В. А. Белошапковой и Т. В. Шмелевой [Белошапкина, Шмелева, 1981], И. Г. Разиной [Разина, 2005], Н. В. Мельник [Мельник, 2011] и др.). Так, в синтаксической деривации модификация определяется как «семантическое осложнение пропозиции некоторыми смыслами рамочного, сопроводительного характера» [Шмелева, 1984, с. 87]. Под мутационными преобразованиями понимаются «межсхемные преобразования, которые ведут к образованию полипропозитивных структур» [Разина, 2005, с. 155]. Представляется, что можно допустить использование этих терминов и при описании деривации речевых жанров. Процессу **модификации** соответствуют внутрижанровые изменения – когда жанр остается тем же самым, но приобретает какие-то новые характерные черты. За исходную единицу в данном случае

принимаются характеристики жанра, свойственные первичной сфере его функционирования. При изменении сферы функционирования в результате процесса модификации появляются варианты жанра.

Изменения внутри жанров, увеличение сфер их функционирования и следующее за этим изменение их признаков может приводить к сложностям разграничения жанров (например, относятся ли медицинский рецепт и кулинарный рецепт к одному и тому же жанру рецепта, или это разные жанры?). Поэтому важным является описание этих процессов, определение признаков, изменение которых ведет к смене жанра.

Межжанровые изменения, то есть образование нового жанра на основе другого (или других), соответствуют процессу **мутации**. Эти изменения могут происходить по разным схемам, которые соотносимы с формальными операциями линейного и нелинейного типа. Так, образование вторичного жанра на основе первичного, происходящее при изменении сферы общения, сопоставимо с деривационным процессом нелинейного типа: при смене сферы функционирования происходит изменение жанра *внутри себя* – так, например, в результате изменения первичного жанра совета образуется жанр медицинского рецепта. Образование же вторичного жанра из нескольких первичных коррелирует с процессом линейного типа: вторичный жанр образуется в результате *сложения* нескольких первичных жанров, как, например, жанр кулинарного рецепта образуется в результате сложения жанров совета и бытового рассказа. Образование вторичной единицы путем изменения первичной мы будем называть **трансформацией**, а образование вторичной единицы из нескольких первичных единиц – **преобразованием**. Оба этих процесса представляют собой разновидности процесса мутации. Заметим также, что мутация не обязательно связана с образованием вторичного жанра из первичного – мутации могут подвергаться и сами вторичные жанры.

Процессы деривации реализуются в результате действия различных деривационных механизмов. Для текстовой деривации (а деривация речевых жанров, как мы указывали выше, наиболее близка к деривации текста) наиболее значимы механизмы предидирования, номинации, контаминации и компрессии.

Предидирование («приписывание какого-либо признака некоторому предмету») и номинация («наименование данного предмета») связаны с построением, порождением текста [Мурзин, 1982, с. 23–24]. Поскольку «порождение» речевого жанра и порождение текста отличаются друг от друга (хотя процессы изменения текста и жанра имеют определенное сходство), постольку меха-

низмы предидирования и номинации не являются важными для деривации речевых жанров.

Деривационные механизмы контаминации и компрессии могут быть связаны не только с порождением, но и с изменением текста. Процессы изменения текста и изменения жанра в определенной степени коррелируют друг с другом, соответственно, механизмы контаминации и компрессии находят свое отражение в деривации речевых жанров.

Контаминация в текстопорождении определяется как взаимодействие двух глубинных предложений, их «стыковка» на поверхностном уровне путем транспозиции одного предложения в другое [Мурзин, 1982, с. 25]. С помощью контаминации обеспечивается развертывание текста. Этот механизм был «перенесен» в деривацию текста из синтаксической деривации, где контаминация определяется как «такое слияние двух предложений (семантических конструкций), что одно из заданных предложений оказывается в позиции другого». Признак контаминации – «число исходных предложений больше одного», при этом в результате сложения образуется одно результирующее предложение. Важно, что результирующее предложение имеет качественно иную семантику – «результат не столько суммирования, сколько произведения семантики двух исходных предложений», то есть является качественно новым образованием [Мурзин, 1984, с. 27–30].

В деривации речевых жанров деривационный механизм контаминации обеспечивает процесс преобразования – образования вторичной единицы из нескольких первичных.

Компрессия в текстовой деривации рассматривается как устранение (свертывание) компонентов, которые уже были выражены в тексте, то есть информационно излишни. Возможно, например, свертывание всего текста до его заголовка – это тоже результат действия механизма компрессии. В синтаксической деривации компрессия также определяется как устранение излишних информационных компонентов; при этом выделяется два типа компрессии. В результате синтагматической компрессии «происходит структурная перестройка предложения»; при парадигматической компрессии «синтаксическая структура предложения не подвергается никаким изменениям, ибо устраняются не формальные компоненты (знаки), а семы – семантические компоненты значения слова» [Мурзин, 1984, с. 36].

В деривации речевых жанров механизм компрессии задействован как в модификационных, так и в мутационных процессах. Характерно, что чаще всего механизм компрессии используется при вторичной деривации – дальней-

шем изменении уже образованного вторичного жанра. Так, например, механизм компрессии используется при функционировании жанра кулинарного рецепта в художественной сфере: попадая в художественный текст, рецепт «свертывается» до одной из своих структурных единиц: заголовка, способа приготовления и др.

Еще одним деривационным механизмом, не выделяемым на уровне текстовой деривации, но выделяемым на уровне деривации синтаксической, является конверсия. Л. Н. Мурзин определяет конверсию как «внутреннее преобразование заданного предложения, его грамматическую перестройку, в результате которой лексические компоненты как бы меняют свои синтаксические места». Исследователь отмечает, что при конверсии происходит не просто изменение порядка следования членов предложения, а «смена позиций актантов ... своего рода переодевание семантических компонентов». Конверсия приводит к семантическим сдвигам – в результате конверсии в предложении сменяются акценты (*Плотники строят дом* – мысль сводится к тому, что строят именно *дом*; *Дом строится плотниками* – акцент на том, что строят *плотники*) [Мурзин, 1984, с. 33–36].

В деривации речевых жанров механизм конверсии характерен для процесса модификации жанра. В результате ослабления или актуализации отдельных признаков жанра меняется его воплощение, появляются новые характерные черты, но сам жанр при этом не меняется (ср. с конверсией в синтаксической деривации: «предложение не изменяет своего объема» [Мурзин, 1984, с. 27]).

Мы можем сделать вывод, что отношения производности, существующие между РЖ, могут быть рассмотрены как деривационные процессы, поскольку отвечают определению и признакам деривационных процессов.

Выводы

Для изучения деривационных процессов, происходящих с речевым жанром, необходимо прежде всего составить его портрет. Лучше всего для этого подходит модель Т. В. Шмелевой. Дополнительно следует проанализировать сферы функционирования жанра и его структуру.

Выявленные признаки могут указать на то, как проистекало образование жанра. Так, полиинтенциональность жанра позволяет предположить, что исходных жанров было несколько (каждый жанр сообщил вторичному жанру по интенции). Можно отметить, что в тексте встречаются элементы других жанров

(например, в качестве дополнительной информации текст рецепта может содержать элемент совета).

Под деривационными отношениями в системе речевых жанров мы предлагаем понимать отношения между жанрами, связанные с их образованием и изменением. Деривационные процессы в системе РЖ делятся на внутрижанровые (процессы модификации) и межжанровые (процессы мутации), и реализуются в результате действия различных деривационных механизмов (в частности, контаминации, компрессии и конверсии).

Т. В. Симашко и М. Н. Литвинова пишут: «Деривационный анализ языковых явлений прежде всего направлен на выяснение процесса производства из простых единиц более сложных. Соответственно, деривационному анализу может быть подвергнута и сложная единица с целью обнаружения простых, лежащих в ее основе и достаточных для ее интерпретации» [Симашко, Литвинова, 1993]. В следующей главе мы рассмотрим межжанровые деривационные процессы – образование вторичных жанров на основе первичных и его разновидности.

Глава 2. МЕЖЖАНРОВЫЕ ДЕРИВАЦИОННЫЕ ПРОЦЕССЫ

Процесс преобразования

Мы обозначили, что деривационный процесс преобразования является частным случаем процесса мутации и представляет собой образование вторичной единицы из нескольких первичных посредством механизма контаминации. Рассмотрим этот процесс.

Первое, что необходимо сделать при процессе анализа вторичного жанра, – определить базовые для него первичные жанры, т. е. те, от которых он образовался. В качестве примера определим базовые жанры для жанра кулинарного рецепта.

В первую очередь, таким жанром представляется жанр совета.

Обратимся к материалу словарей. В малом академическом словаре русского языка слово «совет» определяется следующим образом:

Совет (1) – *наставление, указание, предложение, как поступить* [Словарь русского языка, т. 4, с. 175].

В том же словаре дается определение рецепта:

Рецепт

1) *письменное предписание врача в аптеку о составе и изготовлении лекарства с указанием для больного способа его применения*

2) *указания о способе изготовления, приготовления чего-л.*

перен. разг. Руководство, совет, как действовать, поступать в том или ином случае [Словарь русского языка, т. 3, с. 713].

Мы видим, что для всех определений (рецепт-1, это, несомненно, медицинский рецепт, определение рецепта-2 соотносится с пониманием кулинарного рецепта) общей является сема «указание», что позволяет объединить их по общности коммуникативной цели («вызвать осуществление... событий, необходимых, желательных... для кого-то из участников общения» [Шмелева, 1997, с. 91]). Следовательно, для рецепта жанр совета является прототипичным, базовым, ведь по сути рецепт – это *указание, как поступить, чтобы изготовить, приготовить что-л.* На связь рецепта с советом указывает и третье, переносное значение слова «рецепт» (*совет...как поступать...*).

Т. А. Яковлева определяет совет как «директивный речевой акт, обладающий бенефактивностью в пользу адресата, но не характеризующийся обязательностью выполнения действия этим адресатом. Можно определить совет как

коммуникативное высказывание, содержащее указание на то, как лучше всего поступить» [Яковлева, 1991, с. 141]. «Необлигаторность» совета отмечает и Л. В. Рехтин в своей работе «Заметки о речевом жанре инструкции»: он относит его к классу так называемых «не-указаний» (обладают низкой эффективностью, так как адресат может оценивать предлагаемые автором аргументы) [Рехтин, 2003]. Мы видим, что выделенные признаки характерны и для кулинарного рецепта. Так же, как и автор совета, автор рецепта не заинтересован лично в выполнении адресатом рекомендуемого действия. Также кулинарный рецепт обладает не очень высокой степенью облигаторности: адресат не обязан следовать рецепту в точности (в отличие, например, от инструкции). Однако здесь следует заметить, что рецепт все же более облигаторен, чем жанр совета, который указывает, как поступить, чтобы было то-то и то-то, но адресат не обязан следовать этим путем, если хочет достичь поставленной цели. Для того же, чтобы достичь цели рецепта – изготовления блюда, адресат обязан следовать ему хотя бы в общих чертах.

А. А. Соловьева [Соловьева, 2007] делит советы на обиходные и институциональные. Институциональные советы, в отличие от обиходных, «в большинстве случаев являются нейтральными и не характеризуются высокой степенью эмоциональной напряженности. Это можно объяснить тем, что участники институциональных советов значительно отличаются по социальному статусу и вынуждены соблюдать нормы общения в пределах данного дискурса» [Соловьева, 2007, с. 176]. К институциональным исследовательница относит педагогический, рекламный, медицинский и другие виды советов. Можно предположить, что базовым для жанра кулинарного рецепта является именно институциональный совет: автор рецепта обладает определенными знаниями, которыми не располагает адресат, и потому обладает полномочиями указывать адресату. В связи с этим следует привести высказывание Т. А. Яковлевой по поводу образа автора совета. Полемизируя с В. С. Храковским и А. П. Володиным, выделившим в качестве одного из параметров характеристики совета параметр «говорящий ставит себя не выше слушающего» [Храковский, Володин, 1986], исследовательница замечает: «Прескриптор совершенно очевидно располагает большими по сравнению с адресатом знаниями и опытом совершения действия. Вполне вероятно, что прескриптор просто старается не показать адресату своего превосходства, что в свою очередь объясняет и выбор средств выражения, наличие императивных и прохибитивных конструкций, наличие интимизаторов и интенсификаторов» [Яковлева, 1991, с. 138]. Таким образом, и для жанра совета, и для жанра рецепта характерен образ автора, обладающего

определенными знаниями и полномочиями. Заметим, что отмеченные Т. А. Яковлевой особенности выбора средств выражения, в частности наличие интимизаторов и интенсификаторов, будут унаследованы кулинарным рецептом от жанра совета и проявятся в одной из сфер его функционирования – в «гастрономической» сфере.

Связь жанра рецепта с жанром совета проявляется и в том, что многие книги рецептов, помимо текстов собственно рецептов, содержат еще и полезные советы по приготовлению пищи (например: *фасоль будет вкуснее и питательнее, если воду, в которой она варилась, слить сразу же, как только она закипит (если ставили варить фасоль в холодной воде), затем залить еще раз холодной водой, добавив немного растительного масла* (Мастервкуса, URL: <http://mastervkusa.databy.com/sovet.html>)). Иногда эти советы включаются прямо в текст рецепта: *Обжаривайте до коричневого цвета с одной стороны, затем переверните и обжарьте с другой стороны. Обсушите на бумажном полотенце и подавайте сразу же. **Чтобы латки были вкусные и хрустящие, не складывайте их стопкой и не накрывайте сверху*** (Кукинг.нет, URL: http://kuking.net/10_317.htm).

Вышеперечисленные факты достаточно ясно указывают на то, что жанр совета является базовым для жанра рецепта. Однако если бы черты этих жанров полностью совпадали, мы не могли бы говорить о рецепте как о самостоятельном жанре. Их отличия связаны с разницей в характеристиках образа адресата: адресат совета, как правило, конкретен, адресат рецепта – обобщенный.

Наиболее существенное различие жанра совета и жанра кулинарного рецепта, которое и позволяет говорить о нетождественности этих жанров, – это набор выполняемых ими функций. Если по классификации Т. В. Шмелевой совет относится к императивным жанрам, то жанр кулинарного рецепта находится на стыке императивного и информативного (цель которого – «различные операции с информацией: ее предъявление ...» [Шмелева, 1997, с. 91]) жанров. Следует оговориться, что в данном случае мы используем термин «информативная функция» в узком смысле, для обозначения жанров, для которых «различные операции с информацией» существенно важны; в широком смысле информативная функция свойственна всем жанрам без исключения, поскольку любое сообщение уже является передачей некой информации.

Наличие у жанра новой функции позволяет предположить существование у него еще одного «родителя» – первичного жанра, от которого он унаследовал эту функцию, подобно тому, как унаследовал императивную функцию от жанра

совета. Очевидно, что этим вторым «родителем» должен быть первичный информативный жанр. Таким жанром нам представляется бытовой рассказ.

С. И. Виноградов в работе «Культура русской речи» определяет рассказ как жанр разговорной речи, в котором преобладает монологическая форма речи внутри диалога или полилога. Ученый отмечает, что темой рассказа могут быть любые событие или факт, которые произошли с рассказчиком или кем-либо другим. Ход рассказа может прерываться репликами-вопросами или репликами-оценками, на которые рассказчик отвечает с той или иной степенью полноты. Характерной чертой рассказа С. И. Виноградов называет целостность передаваемой информации, обеспечиваемую связностью отдельных фрагментов [Виноградов, 1999, URL: <http://lib.socio.msu.ru>]. Важно отметить, что, в отличие от сообщения, рассказ требует «непременного включения в свой состав не одного, а нескольких сообщений» [Федосюк, 1997, с. 116].

Указанные черты характерны и для кулинарного рецепта, который, в сущности, можно представить как рассказ о приготовлении того или иного блюда. Как непосредственный прототип рецепта в таком случае выступает рассказ о каком-либо кулинарном событии из жизни автора; такой рассказ может содержать элементы технологии приготовления блюда, особенно, если с ними связаны какие-то происшествия, оказавшие влияние на автора. Часто авторы также рассказывают о своих кулинарных пристрастиях или об опыте столкновения с необходимостью готовить.

Приведем в качестве примера запись из Живого журнала пользователя Славы Сэ:

В кулинарии у меня есть принципы. Например, ненавижу мелкую морковь. Она что-то во мне задевает, такое. Сразу хочется спорить, что не она в мужчине главное. Вообще все продолговатое, я считаю, должно быть большим. Мне нравится морковь, которую можно носить на плече, как дубину, как зенитную ракету. Тру ее на терке, потом выбрасываю. В холодильник она уже не лезет.

Помидоры я выжимаю. Когда в доме есть сильные мужские руки, нелепо пачкать мясорубку. Единственный минус, они плюют в потолок. Чтобы помыть, приходится много прыгать

(Слава Сэ. Мужское одиночество пахнет хомячком).

В данном случае автор рассказывает о своем опыте проведения отдельных кулинарных операций. Кулинарная тема служит тут только поводом для выражения определенных убеждений. В тексте же пользователя под псевдонимом gingerelka уже появляются отдельные элементы рецепта:

Так как я сижу дома с болеющим ребенком и вечно ною, один очень при очень добрый человек решил сам лично приехать и приготовить мне борщ... а борщ, как известно, это самое вкусное блюдо на свете... За борщ я на все готова).

Сама я его варить не умею при этом, вернее умею, но выходит не борщ, а жалкое подобие свекольного цвета.

<...>

Сегодня свершилось чудо.....

В 16.15 ко мне как вихрь ворвался с пакетами с едой, доской и ножом. Не зная его лет 5, то при виде такого ножа, сразу же бы предложила кошелек, 2.55 и себя. ...)

А потом началось создание чуда. Я почти все пропустила, потому что моя миссия была – впихнуть в ребенка еду...)

Я только успевала глотать слюну, ощущая дурманящие запахи борща вокруг себя....

Пока варился суп, Саша сделал мне салат – свекла, грецкий орех, песто, сыр шевре...

Все бы было не так необычно, если бы я не видела насколько каллиграфически были нарезаны кусочки свеклы и насколько красиво все это было выложено на тарелке....

Саша, как настоящий волшебник, все приготовил и исчез. Он мне напомнил сказочных героев Гарри Поттера, уж больно забавно он смотрелся с ножом и доской)...

Мне было сказано не трогать борщ час, чтобы он настоялся..... Я честно выдержала 15 минут..... А потом... потом у меня был оргазм за оргазмом....

Спасибо, дорогой друг (орфография и пунктуация сохранены авторские – М. К., Т. С.)

(gingerelka. Оргазм среди бела дня).

Как мы видим, целью автора не является рассказ о технологии приготовления блюда – это еще не рецепт. Однако некоторые элементы рецепта возникают в рассказе, например перечень входящих в салат компонентов, а также упоминание о необходимости настаивания борща в течение часа.

Тема «как я готовил, и что из этого получилось», как и тема готовки вообще, достаточно популярна и в литературе. Значительная часть этих текстов выстроена в форме рассказа от первого лица, значит, с определенными оговорками мы можем на них опираться.

Возьмем пример из монолога В. С. Высоцкого «Как готовить кутум». Этот монолог предназначен для исполнения вслух, поэтому отражает особенности устной речи. Текст выстроен в форме диалога – рассказчик объясняет своему слушателю, как приготовить кутум, постоянно отвлекаясь при этом, а слушатель репликами-вопросами пытается вернуть его к первоначальной теме:

– ... Разрежут ему живот, вытаскивают внутренность весь... {В}от, чисто мыть его... Туда закладывают фарш – сабза, каштан, кишмиш, и орех – его туда в рот кладешь. Вот. Потом плюргамент заворачиваешь, кладешь эта самая... духовка... Вот это кутум так готовят.

Это кутум – это рып. <...> Этот кутум есть – Кура есть... Ну, и больше всего – это в Иране это кутум, но его не умеют готовить, только Азербеджан может готовить вот этот кутум. Вот. Такой рыпка есть... Что тебя, че-нь-ть интересует еще?

– Ну, ты и рассказываешь! Я про то, как... А как его готовят?

– Как готовят? Я тебе рассказываю несколько раз! Кутум приносят домой. Его... Задний ход его можно, если, конечно... Если умеешь фарш класть, можно разрезать, если не умеешь – можно не разрезать. Все можно делать, да?! Висший, самый вкусный – это кутум. Атлично палучается! А мы пьем, кушаем, водку пьем... Кушаем... Атлично! Висшая! Глязат!

(В. С. Высоцкий. Как готовить кутум).

В этом тексте рассказчик, казалось бы, повествует о том, как готовить указанное блюдо, и, действительно, некоторые указания на технологию приготовления в рассказе есть: *Разрежут ему живот, вытаскивают внутренность весь; Если умеешь фарш класть, можно разрезать.* Самому рассказчику, однако, более интересна тема редкости и необычности этого блюда, поэтому как бы ни старался условный «адресат» вернуть автора к теме, рецепта он в итоге не получает.

Еще один пример взят из рассказа Ники Ледовской «Готовить могут все, или Как я училась готовить»:

Итак, все почищено-порезано, что нужно – поджарено, необходимо – сварено, можно приступать к самому процессу. Читаю рецепт: «2 клубня картофеля мелко нарезать и опустить в бульон». Посмотрев на эти 2 клубня картофеля и оценив на глаз размер кастрюли, я поняла, что это слишком мало, а потому, вместо двух – взяла четыре. Угу. Поехали дальше. 100 граммов капусты. И как их взвесить? Как определить, что это именно 100 граммов, а не 200? Я прекрасно понимала, что опытные хозяйки делают это все на глаз, но развитым глазомером я пока еще не отличалась, а потому, я, для пущей верности определения веса капусты, взяла в одну руку банку с консервой, на этикетке которой красовалась надпись с указанием массы данного продукта в сто грамм, а в другую – целлофановый пакетик, в который предварительно сложила нарезанную капусту. Вес банки оказался явно больше веса капусты примерно в половину. Недолго думая и уже не соизмеряя объем нарезанной капусты с объемом кастрюли, в которой ароматно варился мясной бульон, я нашинковала еще столько же капусты и все это, согласно рецепту, опустила в бульон. Примерно такая же история получилась с ранее уже специальным образом прожаренными луком и морковью: морковки, как и луковицы, показались мне маленькими, – их доза была удвоена

(Ника Ледовская. Готовить могут все, или Как я училась готовить).

Темой этого рассказа является кулинарная неопытность рассказчика, но чтобы сделать колебания героини достоверными, автор приводит достаточно подробные описания технологии приготовления борща.

Элементы жанра рассказа могут эксплицироваться и в самих текстах кулинарных рецептов:

Решила я приготовить какой-нибудь тортик. Сама. Давненько я не стряпала торты. Такой прекрасный ассортимент предлагают наши магазины. А тут вдруг всем захотелось домашнего. Порылась я своим пухлом старом архиве и разыскала давно забытый рецепт торта «Пьяная вишня». Решила его немного переделать. И вот что из этого получилось

(Жанна Магиня. Торт Пьяная вишня. Как приготовить?).

*С детства люблю блюдо, о котором сейчас **расскажу**. Сначала о названии, откуда оно взялось. Есть ленивые вареники, суть которых состоит в вермишели или макаронах с творогом. О них я расскажу позже. А это как бы макароны по-флотски, но они не с фаршем, а колбасой или ветчиной*

(Д. Коржавин. Вкусные и простые рецепты).

Для того чтобы создать у адресата ощущение интимизированного общения, автор обращается к родственному для рецепта жанру рассказа, используя такие языковые маркеры, как *расскажу* или формулу *решила я приготовить* (ср. частый зачин бытовых рассказов: *решил я однажды...*).

Объединение двух первичных жанров и преобразование их во вторичный жанр рецепта происходит с помощью деривационного механизма контаминации. Вторичный жанр наследует от каждого из своих «родителей» по одной выполняемой функции: от жанра совета – императивную, от жанра бытового рассказа – информативную. Также наследуются некоторые другие признаки (например, от жанра совета – образ автора как более компетентного и образ адресата как исполнителя; от жанра бытового рассказа – полипропозитивность, отнесенность к сфере человеческих поступков и действий). При этом «результатирующий» жанр является качественно новым образованием, не сводящимся к сумме двух исходных жанров (на это указывает, например, способность жанра функционировать в различных сферах).

Новообразованный жанр принадлежит к той же сфере, что и жанры-«родители». Бытовая сфера – исходная, первичная для жанра кулинарного рецепта, следовательно, рецепт этой сферы является исходной единицей, которая в дальнейшем при изменении сферы функционирования может подвергаться различным модификациям.

Способ образования вторичного жанра от нескольких первичных в результате преобразования является едва ли не универсальным. Проиллюстрируем это положение анализом смежного с кулинарным рецептом жанра – жанра инструкции.

По словарю русского языка, инструкция *устанавливает порядок и способ осуществления чего-л.* (**Инструкция** – *руководящие указания, свод правил, устанавливающий порядок и способ осуществления чего-л.* [Словарь русского языка, т. 1, с. 670]).

Л. В. Рехтин называет совет, один из исходных жанров для кулинарного рецепта, базовым и для жанра инструкции. Исследователь делит императивные жанры (инструкции, как и кулинарному рецепту, свойственна императивность) на «не-указания» (адресат может оценивать предлагаемые автором аргументы) и «указания» (автор не допускает оценки целесообразности каузируемого действия) [Рехтин, 2003]. К «не-указаниям» относятся просьба (импульс каузации автора), совет (импульс каузации адресата) и предложения (импульс каузации исходит от всех субъектов коммуникации). Эти жанры являются необязательными для исполнения (А. Вежбицка предлагает, например, следующую формулу речевого жанра просьбы: «не знаю, сделаешь ли ты это, потому что знаю, что ты не обязан делать то, что я хочу, чтобы ты делал» [Вежбицка, 1997]), эффективность воздействия автора на адресата определяется их личными отношениями.

Существуют определенные факторы, под воздействием которых эффективность побуждений увеличивается и обеспечивает достижение коммуникативной цели высказывания. Л. В. Рехтин выделяет три типа таких факторов: ситуативные (действие становится необходимым только в случае возникновения какой-либо ситуации), культурные (действие необходимо выполнить, потому что этого требуют моральные и этические нормы) и деловые (действие необходимо выполнить, потому что человек, отдающий распоряжение об этом действии, имеет право требовать его выполнения) [Рехтин, 2003]. Очевидно, что при воздействии последнего типа факторов происходит переход жанра из одной сферы общения в другую, а именно из бытовой в деловую (или профессиональную), и, соответственно, возможна трансформация (или преобразование) жанра.

В деловой сфере общения просьба трансформируется в приказ, совет приобретает признаки инструкции, а предложение становится официальным предложением [Рехтин, 2003] (отметим, что Л. В. Рехтин использует слово «трансформация» для обозначения любого перехода первичного жанра во вторичный; в его терминологии это слово не обозначает отдельный тип образования).

Эти трансформированные жанры (приказ, инструкция, официальное предложение) Рехтин называет «указаниями». Мы можем заключить, что жанр инструкции, как и жанр рецепта, является производным от базового жанра совета.

Т. А. Яковлева отмечает: «Инструкция в отличие от совета характеризуется большей краткостью и категоричностью. В меньшей степени ей присуще наличие интимизаторов и интенсификаторов. Как и совет, инструкция обладает признаком бенефактивности в пользу слушающего, но отличается обязательностью выполнения действия для адресата <...> Инструкция – это свод правил, устанавливающий порядок и выбор средств и способ осуществления при выполнении выбранного действия» [Яковлева, 1991, с. 141]. Отметим, что исследователь, успешно выделяя сходство и различие инструкции и совета, не объясняет причин их сходства и различия. Представляется, что этой причиной является «родство» жанров. Жанр совета порождает жанр инструкции при смене сферы общения – с бытовой на деловую или профессиональную. Однако исследование А. А. Соловьевой показывает, что жанр совета способен и сам функционировать в профессиональной сфере: ученый выделяет медицинский совет, педагогический совет; можно предположить, что существует и бизнес-совет либо деловой совет (именно такой модифицированный совет, очевидно, и является исходным для речевого жанра инструкции). Следовательно, преобразование жанра из первичного во вторичный обуславливает не только смена сферы общения, но и другие факторы, например выполняемые жанром функции.

Л. В. Рехтин выделяет три выполняемые «указаниями» функции: каузирующую, регламентирующую и информирующую (информативную). Выделенные жанры Л. В. Рехтин дифференцирует между собой по информативной функции: «Если информирующая функция автора приказа заключается в сообщении о необходимости выполнения действия, то **автор инструкции информирует адресата о необходимом действии** (выделено нами – М. К., Т. С.). Предложение информирует о необходимости обсудить целесообразность каузируемого действия» [Рехтин, 2003].

Приведем пример из инструкции по эксплуатации сейфа:

Подготовка сейфа к эксплуатации

А) Для сейфов, имеющих ключ аварийного открывания.

1) Откройте дверь ключами аварийного открывания сейфа.

2) Вставьте 4 батарейки размер АА 1,5 V, соблюдая полярность, после этого замок готов к работе.

3) Закройте сейф ключом, выньте ключ.

ВНИМАНИЕ!!! *Никогда не оставляйте в сейфе ключи аварийного открывания*

(Сейфмаркет.ру, URL: <http://www.safemarket.ru>).

В данном примере подробно объясняется, что и как необходимо делать, чтобы подготовить сейф к эксплуатации (*откройте дверь; вставьте батарейки, соблюдая полярность*; указывается количество и тип батареек). Следовательно, жанр инструкции, как и жанр рецепта, обладает информативной функцией. Информативная функция этих жанров совпадает: она заключается в информировании адресата о необходимом действии (**как** необходимо действовать, чтобы получить определенный результат). Мы можем заключить, что жанр инструкции, как и жанр рецепта, произошел от двух первичных жанров – от совета и бытового рассказа – в результате деривационного процесса преобразования. Это объясняет замечаемое исследователями сходство этих жанров (к примеру, Т. А. Яковлева называет кулинарный рецепт частным случаем инструкции¹ [Яковлева, 1991, с. 139]). И этот же факт заставляет не согласиться с А. А. Соловьевой, не разграничивающей совет и инструкцию, выделяя вместо этого такой подвид совета, как «совет-инструкция». Совет и инструкция являются разными жанрами, поскольку различаются по выполняемым функциям.

Однако в таком случае возникает вопрос, есть ли разница между жанром рецепта и жанром инструкции, или, согласно Т. А. Яковлевой, рецепт является только частным случаем инструкции. Нам представляется, что, помимо объединяющих, у инструкции и рецепта есть и дифференцирующие признаки. Таким признаком является, во-первых, **первичная сфера функционирования**. Для жанра кулинарного рецепта исходной сферой является бытовая. Для жанра инструкции первичной и основной сферой функционирования является деловая сфера [Рехтин, 2003].

Второй дифференцирующий признак – это **набор сфер общения**. Инструкция относится к деловой и профессиональной сферам общения (инструкции по эксплуатации, инструкции по безопасности и т. д.). Кулинарный рецепт исходно принадлежит к бытовой сфере, однако функционирует сразу в нескольких (бытовой, профессиональной, «гастрономической» и художественной). В деловой же сфере общения (если понимать ее узко как делопроизводство, официальный язык, «канцелярский») кулинарный рецепт не представлен и представлен быть не может. Следовательно, рецепт и инструкция различаются по набору сфер общения.

Следующим дифференцирующим признаком является **степень обязательности**. Инструкция, как жанр деловой сферы, обладает высокой степенью обязательности, требуя строгого исполнения и не допуская ни малейших отклонений ни в порядке выполняемых действий, ни в их сути. В отдельных слу-

¹ Мы не разделяем эту точку зрения; ниже будет объяснено, почему.

чаях за несоблюдение инструкций предусмотрено административное или даже уголовное наказание. Для рецепта же характерно ослабление обязательности, он предоставляет адресату большую свободу действий, что можно подтвердить следующими примерами:

1. Яблочный крем

Продукты: 1 кг яблок, 3 белка, 4 ст.л. сахарной пудры, 200 г взбитых в пену сливок, на каждый стакан по одной черешне в сахаре.

*Яблоки уложить в противень, поставить в духовку и запечь. Печеные яблоки протереть через сито и смешать с сахаром и белками. Вымешивать 60 мин. Вазочки наполнить кремом, покрыть взбитыми сливками и положить по одной черешне. **По данному рецепту можно приготовить крем из любых фруктов и ягод.***

2. Рулет «Ореховые улитки»

*Продукты для приготовления: 300 г муки, 2 яичных желтка, 30 г дрожжей, 150 г сахара, тертая лимонная цедра, 160 г маргарина, 50 г ядра грецкого ореха, **30 г шоколада или какао, немного** молотой корицы, 60 г изюма, **приблизительно 250 г** теплого молока, **щепотка соли***

(Домашняя кондитерская).

3. Рассольник

500 г свежих говяжьих почек (свиные не берите), 2 соленых огурца, 1 луковица, 1 штука лука-порея, 3-4 картофелины, 1 морковка.

*С почек снять пленку, разрезать на две-три части, тщательно вымыть, замочить, оставить на час, потом воду слить, налить новую, вскипятить, слить, снова наполнить кастрюлю и варить примерно час, потом добавить овощи, соленые огурцы и держать на плите еще около десяти-пятнадцати минут. Для того чтобы ваш суп стал более острым, в самом конце варки добавьте рассол. **Вопрос с солью и томат пастой решайте по вкусу***

(Д. Донцова. Кулинарная книга лентяйки).

Как видно из приведенных примеров, рецепт позволяет адресату изменять количество продуктов (в ряде случаев необходимое количество вообще не указывается, автор оставляет это на усмотрение адресата) и их соотношение, заменять один продукт на другой и пр. Более того, в принципе возможно даже изменение технологической схемы приготовления (скажем, если в примере 3 менять воду не два, а три раза, особых последствий это за собой не повлечет). Справедливости ради следует заметить, что в тех случаях, когда рецепт становится нормативным («Сборник рецептов блюд», являющийся официальным документом для предприятий общественного питания), степень его обязательности повышается, хотя и тогда допускается определенное (регламентированное) варьирование. Так, например, в рецептуре первого варианта (для ресторанов) по сравнению с рецептурой второго и третьего вариантов (для кафе и для сто-

ловых соответственно) предусматривается более широкий ассортимент сырья, повышенные нормы вложения компонентов, а также более сложное оформление блюд. Предприятие общественного питания самостоятельно, исходя из возможности, выбирает один из предложенных вариантов рецептур. Но при этом не разрешается готовить одно и то же блюдо по нескольким вариантам норм закладок, а также включать в сырьевой набор нормы закладки продуктов из различных вариантов:

	I		II		III	
	<i>БРУТТО</i>	<i>НЕТТО</i>	<i>БРУТТО</i>	<i>НЕТТО</i>	<i>БРУТТО</i>	<i>НЕТТО</i>
388. <i>Запеканка из тыквы</i>						
<i>Тыква</i>	120	84	181	127	199	139
<i>Масло сливочное</i>	10	10	10	10	10	10
<i>или маргарин столовый</i>						
<i>Пшено</i>	30	30	40	40	40	40
<i>Молоко</i>	75	75	100	100	100	100
<i>Яйца</i>	1\2 шт	20	1\5 шт	8	–	–
<i>Сметана</i>	5	5	5	5	–	–
<i>Масса полуфабриката</i>	–	180	–	235	–	235
<i>Масса запеканки</i>	–	150	–	200	–	200
<i>Соусы молочный,</i>						
<i>сметанный</i>	–	50	–	75	–	50
<i>или сметана</i>	30	30	20	20	15	15
<i>Выход: со сметаной</i>	–	180	–	220	–	215
<i>с соусом</i>	–	200	–	275	–	250

Очищенную от кожицы и семян тыкву измельчают. В кипящее молоко кладут соль, часть жира, подготовленную тыкву. Затем засыпают промытое в горячей воде пшено и проваривают до загустения. Остывшую до 40 – 50°С массу соединяют с яйцами, выкладывают на смазанный жиром противень, поверхность смазывают сметаной, ложкой наносят узор и запекают в жарочном шкафу. При отпуске поливают сметаной или соусом молочным или сметанным. Соус можно подать отдельно

(Полный рецептурный кулинарный справочник: Холодные блюда и закуски. Супы).

В этом примере, кроме варьирования количества необходимых для приготовления блюда продуктов в зависимости от типа предприятия общественного питания (в рецептуре для ресторана предусмотрено большее количество яиц, в рецептуру для столовой вообще не включается сметана), также предусмотрена возможность использования различных продуктов (*Масло сливочное или*

маргарин столовый; при отпуске поливают сметаной или соусом молочным или сметанным) и разные способы подачи (*Соус можно подать отдельно*).

Итак, мы вывели, что процесс преобразования представляет собой образование вторичного речевого жанра из двух или более первичных речевых жанров, от которых новообразованный жанр заимствует выполняемые функции (по одной от каждого «родителя») и отдельные жанровые признаки. От одних и тех же первичных жанров может образоваться несколько родственных вторичных жанров, как это произошло с речевыми жанрами инструкции и рецепта, образованными от жанров совета и бытового рассказа. Самостоятельность новообразованных жанров связана со спецификой механизма контаминации в каждом конкретном случае, в частности первичной сферой функционирования (для инструкции, образованной от модифицированного (делового или профессионального) совета и бытового рассказа, это деловая/профессиональная сфера, контаминация связана с изменением сферы общения одним из жанров-«родителей»); для кулинарного рецепта, образованного контаминацией двух жанров бытовой сферы, это та же бытовая сфера, что и для жанров-«родителей»), набором сфер функционирования, выраженностью отдельных черт жанров-«родителей» (инструкция при контаминации «унаследовала» больше черт совета (а именно императивность и обличительность, причем и то и другое у нее существенно выше базового жанра), а кулинарный рецепт – больше черт рассказа (это жанр более информативный, чем императивный)).

Процесс трансформации

Процесс трансформации представляет собой образование вторичного жанра посредством качественного изменения первичного жанра. В качестве примера образования вторичного жанра в результате процесса трансформации рассмотрим ещё один смежный с кулинарным рецептом жанр – жанр медицинского рецепта. В словарной статье медицинский рецепт определяется так: *Рецепт (1) – письменное предписание врача в аптеку о составе и изготовлении лекарства с указанием для больного способа его применения*. Ему, как и кулинарному рецепту, свойственна императивная функция, однако, в отличие от кулинарного рецепта, медицинский рецепт не выполняет информативной функции, т. е. указывает, что делать (принимать определенное лекарство), но не указывает способа, каким это делается (**Возьмите упаковку таблеток, распа-*

куйте одну таблетку, положите ее в рот...»). Поэтому медицинский рецепт характеризуется краткостью и стандартизованностью:

Дата выписки рецепта «27» 07 06 г.

Ф., и., о. больного и возраст Кантурова М. А.

Ф., и., о. врача Билевич С. Ю.

Rp T. Proderp 20 mg D.t.d № 20 signa: по 1 таб утром

Подпись и личная печать врача

Рецепт действителен в течение 10 дней, 2 месяцев (ненужное зачеркнуть)

(полужирным выделен напечатанный текст. – М. К., Т.С.)

Еще один важный признак, характеризующий медицинский рецепт, – это фактор адресата. Как мы видим из словарной статьи, у медицинского рецепта два адресата: врач (аптекарь) и конкретный больной, т. е. сам пациент (*предписание... в аптеку... с указанием для больного*), причем, если для аптекаря указывается *предписание о составе и изготовлении лекарства* (что роднит первое значение слова «рецепт» со вторым: *предписание об изготовлении* – указания о способе *изготовления*), то для пациента указывается только способ его применения (*по 1 таб утром*), что разделяет первое и второе значения слова. Кроме того, медицинский рецепт обладает значительно большей степенью обязательности, чем рецепт кулинарный, что сближает его с инструкцией. Мы можем предположить, что базовым для жанра медицинского рецепта является также жанр совета: на это указывает, в частности, импульс каузации адресата (в выполнении рецепта заинтересован адресат, а не автор). Это объясняет сходство жанров, но также и их различие: медицинский рецепт не имеет в прототипах жанр рассказа и не выполняет информативную функцию. В данном случае произошло не преобразование жанра, а его трансформация (образование вторичной единицы путем изменения первичной).

А. А. Соловьева выделяет и такой вид совета, как медицинский совет. Очевидно, он имеет определенные отличия от бытового совета, но также является советом, то есть происходит изменение сферы функционирования без трансформации жанра, а именно модификация жанра, то есть внутрижанровый деривационный процесс. Возникает вопрос, почему в одном случае трансформация происходит (бытовой совет становится медицинским рецептом), а в другом не происходит (бытовой совет становится медицинским советом). На наш взгляд, дифференцирующими факторами являются фактор адресата, степень обязательности, а также предмет сообщения.

Адресатом медицинского совета является пациент; адресатом медицинского рецепта – пациент и аптекарь. Для жанра медицинского рецепта харак-

терна высокая облигаторность (для излечения пациенту необходимо принимать данные лекарства). У жанра совета (в том числе и медицинского совета) облигаторность невысока. А. А. Соловьева относит жанр совета к рекомендующей стратегии медицинского дискурса и отмечает, что данная стратегия «направлена на дальнейшее лечение пациента и в некоторых случаях **не требует немедленной реализации**» (выделено нами. – М. К., Т. С.) [Соловьева, 2007, с. 130]. Важен также предмет сообщения. Медицинский рецепт содержит информацию о том, какие лекарственные средства необходимо принимать при определенном диагнозе. Содержание медицинского совета может быть значительно более разнообразно: касаться не только рекомендуемых лекарств, но и образа жизни, правил поведения (*Больше отдыхайте; Пейте больше жидкости*); кроме того, медицинский совет может даваться не только в случае конкретного диагноза, но и при профилактике. Наконец, медицинский совет может быть и письменным, и устным, в то время как медицинский рецепт относится к письменной сфере общения.

Следовательно, для трансформации жанра недостаточно изменения одного параметра (сферы общения), требуется изменение как минимум нескольких жанрообразующих признаков.

Итак, мы рассмотрели процессы мутации (преобразование и трансформация), связанные с образованием вторичного жанра на основе первичного (первичных). Однако возможна и вторичная мутация жанра. Рассмотрим этот процесс в следующем параграфе.

Вторичная мутация жанра

Вторичный жанр способен подвергаться дальнейшим изменениям, сам становясь исходным, основой для образования нового жанра. Чаще всего этот процесс связан с функционированием жанра в художественной сфере.

Вообще со сферами функционирования связаны модификации жанра, то есть внутрижанровые деривационные процессы. Однако, попадая в сферу художественного текста, жанр становится способен не только к модификации, но и к мутации. Поэтому будем иметь в виду, что мутации в данном случае подвергается жанр, уже прошедший ряд модификаций (подробнее процесс модификации в разных сферах рассмотрен в третьей главе). Обозначим этот процесс как вторичную мутацию, чтобы указать на его место в деривационной цепочке.

Как известно, художественный текст выражает авторское видение мира, это «текст, максимально перегруженный значениями» [Лотман, 1992]. Каждый элемент художественного текста является элементом смысловым и служит созданию художественного образа. И речевой жанр, попадая в ткань художественного произведения, существенно изменяется в соответствии с этой целью.

Во-первых, меняется выполняемая жанром функция: вместо присущего ему ранее набора функций (например, информативной и императивной для жанра кулинарного рецепта) на первый план выходит эстетическая функция (главная цель текста – воздействие на читателя). Во-вторых, для речевого жанра в художественном тексте может быть характерна компрессия: полная форма жанра (например, рецепта) используется крайне редко, чаще всего она сокращается.

Эти изменения являются первым шагом к мутации жанра. Однако этого недостаточно. Жанр может подвергнуться переакцентуации вследствие использования механизма компрессии, но, тем не менее, останется тем же самым жанром. Еще один необходимый элемент для мутации жанра в другой жанр – изменение содержания либо изменение формы.

Рассмотрим мутацию, связанную с изменением содержания. В таком случае заимствуется только форма жанра, его формальная структура, как способ обыгрывания какой-либо ситуации, содержание же оказывается иным. Происходит своего рода **вторичная трансформация жанра**. В подобных случаях мы имеем дело с пародией. По определению Энциклопедии «Кругосвет», пародия – это подражание художественному произведению, имеющее целью создание комического эффекта [Энциклопедия «Кругосвет», URL: <http://www.krugosvet.ru>]. О. М. Фрейденберг, перечисляя определения пародии, среди прочих отмечает, что пародия есть «несоответствие содержания и формы» [Фрейденберг, 1973, с. 490].

В настоящее время у ученых нет единого мнения по поводу того, «является ли пародия жанром или она сводится к комплексу особых технических приемов» [Бьяджо, 2003, с. 8]. Тем не менее, однозначно можно сказать, что пародии могут подвергаться самые разные жанры (по определению В. Л. Новикова, пародия – это «комический образ художественного произведения, стиля, жанра» [Новиков, 1989, с. 5]). Очевидно, что в результате пародирования, например, жанра рецепта происходит трансформация в новый жанр «пародийный рецепт» – **квазирецепт**. Рассмотрим его в качестве примера.

Исследователи пародии отмечают, что для понимания пародии требуется искушенный читатель, способный опознать исходный текст. Использование

квазирецептов становится возможным потому, что кулинария пронизывает все стороны жизни человека, и форма кулинарного рецепта является легко опознаваемой практически для каждого носителя языка.

Наиболее часто квазирецепты используются в художественном тексте для создания комического эффекта или эффекта абсурдности. Приведем пример из рассказа В. Сорокина «Банкет»:

ДИПЛОМЫ О ВЫСШЕМ ОБРАЗОВАНИИ В КИСЛО-СЛАДКОМ СОУСЕ

14 дипломов о высшем образовании, 3 яйца, 100 г рисовой муки, 50 г растительного масла.

Соус: 60 г растительного масла, 3 столовых ложки мелко нарубленных пикулей, 2 столовых ложки мелко нарубленного имбиря, чайная ложка уксуса, столовая ложка сахара, столовая ложка томат-пасты, 3 столовых ложки рисового крахмала, столовая ложка коньяка.

Дипломы нарезать небольшими квадратными кусочками. Яйца взбить, обмакнуть в них кусочки, затем обвалять в муке. Обжарить кусочки в растительном масле в течение 5 минут, добавить кисло-сладкий соус и потушить еще 2 минуты.

Приготовление соуса:

Растительное масло разогреть, пикули и имбирь обжарить в течение 5 минут. Крахмал смешать с сахаром, уксусом, томат-пастой, добавить коньяка и хорошо перемешать. Добавить 200 г воды, вылить массу на пикули и варить до загустения соуса.

Блюдо подавать в глубокой фарфоровой посудине

(В. Сорокин. Банкет).

Практически весь рассказ состоит из перечисления разнообразных, подобных выше приведенному, рецептов. Как и в реальной кулинарной книге, они поделены на разделы. Записанный на грампластинку перечень рецептов блюд к банкету «Дорогое» включает следующие разделы: холодные закуски, горячие закуски, супы, горячие блюда, десерт – то есть воспроизводит стандартные разделы меню банкета. «Стандартными» предстают нам и тексты рецептов, за одним исключением: главным компонентом блюда неизменно оказывается что-либо несъедобное. Это автоматически делает текст абсурдным. Автор воспроизводит форму кулинарного рецепта, но с помощью замены одного компонента наполняет текст иным содержанием, создавая мир, в котором пищей становится буквально все (заметим, что пластинку с этими рецептами героини рассказа прослушивают за трапезой, поедая суп из приготовленного ими мужчины). Этот рецепт, по сути, уже не является рецептом, т. к. его содержание не соответствует содержанию рецепта. Это не описание способа приготовления какого-то реально существующего блюда, которым читатель теоретически мог бы

воспользоваться (или найти аналог этого рецепта), по этому рецепту ничего приготовить нельзя.

Похожим образом использует форму кулинарного рецепта и журнал «Красная Бурда», где несоответствие формы содержанию используется для создания комического эффекта:

ПЕЛЬМЕНИ ПО-КИТАЙСКИ

Готовить любым способом, но обязательно 1,5 млрд.

МЯСО ПО-АНГЛИЙСКИ

Взять мясо и уйти не прощаясь.

РАКИ ВАРЕННЫЕ

Накануне хорошенько напоить раков пивом и всю ночь не давать спать. К приходу гостей раки будут варенные.

СУП С КОТОМ

Готовится как обычный суп. «Изюминка» этого блюда заключается в том, чтобы не рассказывать гостям до конца угощения, из кого сварен суп. Об этом гости должны узнать ПОТОМ!..

(Много шуток из ничего: Красная Бурда).

Авторы обыгрывают национальные стереотипы, пословицы, многозначность слов.

Ю. Н. Тынянов отмечает, что комизм не является необходимым базовым элементом пародии [Тынянов, 1977]. И квазирецепты отнюдь не всегда являются комическими, порой выполняя в произведении совсем другие функции. Так происходит, например, в романе Б. Виана «Пена дней», где квазирецепты используются как один из текстообразующих элементов произведения. «Кулинарная» линия, во-первых, является сильнейшим средством создания сюрреалистической атмосферы, а во-вторых, как бы иллюстрирует сюжет, отражая события, происходящие с главным героем.

До появления в тексте кулинарного рецепта мир, рисуемый автором, представляется похожим на наш собственный; немногие встречающиеся сюрреалистические элементы (*косо подстриг края своих матовых век*) можно списать на особенности манеры автора. И первый рецепт, возникающий в тексте, также еще похож на «нормальный»:

...Николя начал читать:

– «Запеките паштет как для закуски. Разделайте крупного угря и нарежьте его ломтями толщиной в три сантиметра. Положите куски рыбы в кастрюлю, залейте белым вином, добавьте соли, перца, тонко нарезанного лука, две-три веточки петрушки, немного тмина, лаврового листа и зубок чесноку...» Правда, мне, увы, не

удалось вырвать его так, как положено, потому что зубодерные щипцы у нас совсем разболтались.

– Я велю купить новые, – сказал Колен.

Николя продолжал:

– «...Когда угорь сварится, выньте его из кастрюли и положите на противень. Процедите бульон сквозь шелковое сито, добавьте немного испанки и томите на медленном огне, пока соус не загустеет. Пропустите его сквозь волосяное сито, залейте им рыбу и кипятите минуты две, не больше. Затем разложите куски угря на папшете, украсьте жареными шампиньонами, в середину воткните букет из молотого карпа и залейте все это оставшимся соусом» (здесь и далее текст приводится в переводе Л. Лунгиной).

Первым сигналом, говорящим о сюрреальности данного рецепта – а с ним и мира произведения – становится *зубок чеснока*, который необходимо выдерживать зубодерными щипцами. Автор обыгрывает многозначность слова «зубок». Также подозрительна упоминающаяся в рецепте «испанка» (нам не удалось найти какого-либо продукта, носящего это название, зато широко известно, что «испанкой» называлась болезнь, эпидемия испанского гриппа). Таким образом, первый намек на «альтернативность» создаваемого автором мира оказывается в кулинарном рецепте – этом «знаке, отражающем действительность». Рецепт выступает знаком «параллельной реальности», только не в восприятии героя, а в восприятии читателя. Сюрреалистичность нарастает, когда читатель узнает, откуда взялся угорь, приготовленный Николая: оказывается, он жил в водопроводной трубе и каждый день выползал из крана полакомиться ананасной зубной пастой, Николая положил вместо тюбика с пастой настоящий ананас, а когда угорь застрял, *Николя вошел в ванную и бритвой отсек ему голову*.

Следует отметить, что в «Пене дней» кулинария вообще имеет большое значение. Главный герой романа, Колен, и его друзья – гурманы, изысканная пища представляет для них такое же наслаждение, как изысканная музыка, своим обедам и ужинам они уделяют большое внимание. Колен очень гордится своим новым поваром Николая, который готовит по «Поваренной книге» «великого Гуффе». Да и само звание повара в рисуемом автором мире крайне почетно, почетнее, например, чем звание доктора наук.

В начале романа Колен – беззаботный богатый холостяк, трапезы его отличаются легкостью и изысканностью, на что указывает, например, следующий контекст: *Это сметанный соус из манго и можжевельника, им заполняют мешочки, сшитые из тонко отбитого телячьего филе. Ты на них нажимаешь, и соус течет струйками*. Вряд ли такой рецепт существует в действительности;

тем не менее описанный соус вне всякого сомнения представляет собой символ чрезвычайно богатого и изысканного, даже изощренного стола. Герои питаются много и охотно. Кульминацией сюрреализма в рецептах становится очередной рецепт от Гуффе – фаршированный колбасусь с Антильских островов под соусом из портвейного муската:

Возьмите живого колбасуся и сдерите с него семь шкур, невзирая на его крики. Все семь шкур аккуратно припрячьте. Затем возьмите лапки омара, нарежьте их, потушите струей из брандспойта в подогретом масле и нашипугайте ими тушку колбасуся. Сложите все это на лед в жаровню и быстро поставьте на медленный огонь, предварительно обложив колбасуся матом и припущенным рисом, нарезанным ломтиками. Как только колбасуся зашипит, снимите жаровню с огня и утопите его в портвейне высшего качества. Перед тем, как подать блюдо на стол, сделайте соус из гидрата окиси лития, разведенного в стакане свежего молока. В виде гарнира давайте нарезанный ломтиками рис и бегите прочь.

Этот пример, как и пример из «Банкета» В. Сорокина, является квазирецептом. В нем используются формальные признаки жанра рецепта (инфинитив глагола, тематическая лексика, клише), но по сути это сюрреалистическая фантазия. «Нереальный» характер рецепта подчеркивается не только использованием несоответствующих продуктов и кулинарных операций (*колбасуся, потушите струей из брандспойта, гидрат окиси лития* – кстати, этот последний применяют в производстве водостойких смазочных материалов и в качестве добавки к электролиту для щелочных аккумуляторов), но и различными приемами языковой игры: использованием антонимов (*быстро поставив на медленный огонь, сложите на лед в жаровню*), зевгмы (*обложив матом и припущенным рисом*), обыгрыванием крылатых выражений (*сдерите с него семь шкур*). Заметим также, что рецепт оставляет впечатление жестокости (*Возьмите живого колбасуся и сдерите с него семь шкур, невзирая на его крики*), таким образом как бы предвосхищая развитие сюжета (в конце романа герой разоряется и теряет возлюбленную).

В дальнейшем, по мере того как ухудшаются дела у героя, становятся хуже и употребляемые им блюда. Еде начинает уделяться меньше внимания, рецепты появляются реже, а когда появляются, свидетельствуют уже не об изысканности, а о бедности:

Николя принес жирный суп, в котором плавало что-то вроде гренок. Он налил им по полной тарелке.

– Что это такое, Николя? – спросил Шик.

– Бульон из кубиков, заправленный макаронной мукой, – ответил Николя. – Высший класс!

– А! Вы нашли этот рецепт у Гуффе? – поинтересовался Шик.

– Скажете тоже. Это рецепт де Помиана. Гуффе годится только для снобов, а кроме того, он требует особой кухонной аппаратуры!..

И чуть дальше:

Николя принес явно давно не чищенную черную сковородку, на которой метались три черные сосиски.

– Придется их есть в таком виде, – сказал он, – я не могу с ними справиться, у них какая-то немыслимая живучесть. Азотной кислоты плеснул, видите, как они почернели, а все равно не сдохли.

Колену удалось пронзить вилкой, как острогой, одну из сосисок, она изогнулась в агонии и замерла.

– Одна готова, – сказал он. – Теперь валяй ты, Шик.

– Попробую, но это не легко.

Поединок затянулся, и Шик заляпал жиром весь стол.

Это последняя трапеза героев в романе. Еда символизирует жизнь, а с этого момента начинается не жизнь, а умирание всех героев – одних физически, других психически. И хотя до конца романа остается еще около четверти текста, еда появляется на страницах только один раз, и то не в качестве рецепта, а мимоходом: *...один из официантов ... подкладывает фаршированную свинью Дону Эвани Марке, знаменитому игроку в сексбол, который не пил, потому что терпеть этого не мог, а поглощал одно за другим острые блюда, чтобы тем самым вызвать жажду у своих соседей.*

Помимо вторичной трансформации, в результате которой появляется квазижанр, возможно также **вторичное преобразование жанра**. В этом случае из нескольких первичных единиц образуется одна вторичная. Одним из вариантов такого преобразования является **сочетание формы одного жанра и содержания другого**, как, например, в нижеприведенном примере:

ЗНАЙКА С ГОРЯЧИМ НОСОМ

Сильно зазнавшуюся девочку посадить на сковородку, несколько раз похвалить, как только задерет нос, полить его подсолнечным маслом, хорошо прожарить и есть, похваливая

(Г. Остер. Книга о вкусной и здоровой пище людоеда).

В этом тексте происходит контаминация двух жанров. Формально воспроизводятся признаки кулинарного рецепта: разделение на два блока («название» и «способ приготовления»), блок «ингредиенты» в данном случае опущен), клише (*полить подсолнечным маслом, хорошо прожарить*), инфинитив глагола, указывающий на косвенное побуждение. Вместе с тем текст служит для высмеивания зазнаек, тех, кто «задирает нос», то есть содержательно этот текст

является житейским советом ребенку: не стоит быть зазнайкой, иначе попадешь на обед к людоеду (напомним, что жанр совета является прототипичным для жанра рецепта; в данном случае происходит некое «возвращение к основам»). Отличительной чертой этого преобразования является создание комического эффекта благодаря особенностям контаминации: от одного жанра заимствуется форма, от другого – содержание. Благодаря комической обработке жанр стал основой литературного произведения.

Подобное использование формы рецепта довольно продуктивно и часто используется. Так, у того же автора есть «Книга о пище для вкусной и здоровой женщины». Приведем несколько контекстов:

Уха из ухажеров

Весь улов поместить в одну посуду. Снулых и перевернувшихся кверху брюхом выплеснуть, остальным задать жару. Услышав пыхтение и бульканье, заправить кипящее варево по вкусу и звать подруг, чтобы помогли справиться с обильным и сытным блюдом.

Поросенок с кашей в мозгах

Если щетины пока нет, можно не ошпаривать, просто вымойте его и тщательно прополощите мозги. Правильно приготовленный поросенок нежен, приятен на вкус и больше не позволяет себе класть ножки на ваш стол.

Натуральный мужчина в собственном соку

Никаких приготовлений не требует. Готов сразу.

Фрикаделька на свежем воздухе

ЕСЛИ не знаете, как отделаться от старого фарша, выставите его на свежий воздух – за дверь. Приготовленная таким простым способом каделька фри, то есть свободная каделька, будет кем-нибудь подобрана и тихо исчезнет из вашей жизни

(Г. Остер. Книга о пище для вкусной и здоровой женщины).

Здесь под видом рецептов также даются житейские советы: как поступать с ухажерами, с надоедливый поклонником... Комический эффект создает многозначность некоторых выражений, обыгрывание типичных кулинарных клише: *прополощите мозги* как описание предварительной подготовки продукта и как чтение нотации некультурно себя ведущему мужчине; *выставить на свежий воздух* – остудить или проветрить и *выставить за дверь* – объявить о расставании.

В качестве еще одного примера можно привести «руководство по выпечке текста» автора под псевдонимом Dot Com:

Слоеный текст – с претензией на смысловую многослойность. Тут важно раскатать текст в очень тонкий блин и укладывать слоями, тщательно подмазывая в угоду взыскательному читателю. Маргарин для слоеного текста не подходит,

нужно сливочное масло. Сливочное масло добывается из сливок общества. Начинка может быть в принципе любая, главное, дать понять читателю, что текст – слоеный. Читатель с воображением сам домыслит, что, собственно, автор хотел данным текстом сказать.

Правда, не исключено, что некоторые читатели найдут ваше текст неудобоваримым и их неудержимо потянет осуществить акт произвольного возврата пищи – но это их личная проблема...

***Пельменное текст** должно быть достаточно крутое. Избегайте перелить воды! Насыпаете сухой сюжет горкой, делаете смысловое углубление – и сразу бьете по яйцам! Чем больше яиц вы замесите в текст – тем круче пельмень на выходе. Помните, что в пельменях главное – мясо. Очень хорошо перемолотое. Как минимум дважды пропущенные через мясорубку герои будут буквально таять во рту читателя. Добавляя в фарш лук, не надейтесь выжать у читателя столько же слез, сколько сами проливаете в процессе, но вкусовые и питательные свойства продукта вы тем самым, несомненно, повышаете.*

Лепить пельмени придется довольно долго. Неплохо лепить в соавторстве – тогда дело идет быстрее. Можно налепить пельменей на весь сезон и заморозить. Зато потом у вас всегда будет чем быстро угостить изголодавшихся читателей!

(Dot Com. Руководство по выпечке текста).

В этом примере, казалось бы, под видом рецепта также дается совет: как написать текст определенного типа, чтобы он имел читательский успех. Однако благодаря использованию формы кулинарного рецепта сам этот «совет» становится пародийным и ироническим: читатель понимает, что «выпеченный» по этому рецепту текст не обладает большими достоинствами. На это указывает, например, слово *текст*, обороты *герои будут буквально таять во рту читателя, тщательно подмазывая в угоду взыскательному читателю* и т. д. Следовать этому «совету», если хочешь написать действительно качественный текст, а не полное штампов «текст», разумеется, не стоит.

Таким образом, в художественном произведении может быть использована только формальная структура жанра, воспроизведены отдельные его признаки; при этом форма наполняется иным содержанием и получившийся текст исходным жанром не является, становясь текстом другого жанра. В результате контаминации двух жанров происходит преобразование жанра.

Еще один вариант вторичного преобразования – «поглощение» **одного жанра другим**. В этом случае у исходного жанра заимствуется только имя и отдельные черты. Такое преобразование чаще всего не создает комический эффект.

В качестве примера приведем рецепт из рассказа Н. Крайнера «Сказка про поиски счастья» (рассказ опубликован в сборнике «Чайная книга», концеп-

ция которого предполагает, что к каждому опубликованному в нем рассказу отдельно прилагается рецепт; эти рецепты публикуются в конце рассказа):

Чай «Ностальгический, бесполезный»

«Twining's Lady Gray», можно россыпью, можно пакетированный, заварить, понюхать, вспомнить, как шлялись где-то в районе Парка культуры, нашли магазин с чаем, и там тебе объясняли, что бергамот и цитрус и какие-то еще синие цветочки, что надо обязательно попробовать. Сделать пару глотков, понять, что чай – вот он, здесь, и человек тот самый, тоже здесь, рядом, но дело почему-то совсем не в чае и не в Парке культуры, в районе которого уже давно не работаешь и не гуляешь. А то, в чем оно, это самое дело, даже в жестяной банке лучшего рассыпного чая не найдешь. Оставить чай остывать на столе, уйти искать, в чем же, собственно, дело. Не возвращаться.

В самом рассказе слово «ностальгия» не используется, но посвящен текст поискам счастья, и поскольку счастье помещено в прошлое (*старые санки, бутылка коньяка и письмо от девочки, с которой они когда-то вместе были в пионерском лагере*), оно невозвратно, поиски его бесполезны. Настроение рассказа эксплицировано в названии рецепта – да и сам «рецепт», в сущности, посвящен тому же чувству. Поэтому настоящим рецептом этот текст назвать нельзя. Главное в нем – передача ощущения, чувства ностальгии, а чай выступает только как знак прошлого, причем личный знак автора – читатель может подставить на это место что-то свое. Это не рецепт, а скорее зарисовка или лирическая миниатюра.

И форма, и содержание «рецепта» в этом примере не соответствуют заявленному жанру – от рецепта там только название и инфинитив глаголов с семантикой действия. В сущности, мы опознаем этот текст как рецепт только благодаря этим признакам, а также тому, что сама концепция сборника предполагает на этом месте рецепт. Большая же часть признаков жанра напоминает о жанре лирической миниатюры: краткость, детализация, и главное – сосредоточенность на чувстве, мысли, переживании автора, передача этого переживания [Ташлыков, 1996]. В данном случае новый жанр образуется посредством контаминации кулинарного рецепта и лирической миниатюры, причем лирическая миниатюра как бы «поглощает» жанр рецепта, заимствуя только отдельные его формальные признаки. В сущности, автор создает еще один художественный текст «в поддержку основному», эксплицируя отдельные темы, затронутые в нем.

Так же сложно взаимодействуют текст рассказа и текст рецепта в произведении Сергея Малицкого «Рвущаяся нить». В рассказе речь идет о старике

Зуеве, вдовце, одиноко живущем в обезлюдившей деревне, и о городской девушке – жертве ревности любовника-бандита, которую Зуев подобрал и выходил. «Рецепт», приведенный в конце рассказа, называется «Бабушкин чай» и представляет собой воспоминание о детстве автора:

Известный мне рецепт хорошего чая прост, но следовать ему практически невозможно. Нужные ингредиенты развеяны по ветру и по времени, да и само время стало иным, сменило краски и вкус. Остались только воспоминания. К примеру, для приготовления настоящего деревенского летнего чая потребуется следующее: старый деревянный дом с печкой, фаянсовый чайник, нагретый солнцем подоконник и буханка хлеба на нем, кипятилок, индийский чай в мягкой пачке со слоником, который тут же пересыпается в жестяную банку с обрубленной чайной ложкой, кипятилок из большого эмалированного чайника, веточка мяты (по желанию) или лимон и бабушка. Главным в данном списке, конечно же, является бабушка, поскольку все остальные составные части зависят именно от бабушки и подчиняются только ей. <...>

Она ополаскивает фаянсовый чайник кипятилком и достает древнюю жестянку. Открывает скошенными ревматизмом пальцами одну за другой две ее крышки и ловит обрубок чайной ложки. Чаинки сыплются в горячий фаянс с тихим шелестом, в воздух взмывает эмалированный чайник и исторгает через длинный изогнутый носик упругую струю кипятилка. Мы в нетерпении, но заварочный чайник наполняется наполовину и, накрытый тряпицей, отправляется на край плиты. Сахарница уже открыта, чашки стоят на блюдцах, чайные ложки зажаты в кулаках и даже зубах. Сашка приносит из сеней плошку, в которой плавает кусок масла, и пытается отрезать от него кусок прямо в воде. Бабушка тут как тут. Масло оказывается на тарелочке, чайник долиняется кипятилком доверху, еще несколько минут, и кипятилок смешивается с заваркой уже в наших чашках. Прямо в густой аромат плюхаются кубики сахара. Гремят чайные ложки. Наклоняются чашки, и нестерпимо горячий чай разливается в блюдца. Исцарапанные физиономии прикивают к покрытому клеенкой столу, и раздается старательное выдувание и счастливое хлюпанье. Я кладу кусок сахара в блюдце и смотрю, как он тает, подобно леднику, занесенному неведомым течением в теплое море. Мы «чаем». Вся жизнь впереди...

(С. Малицкий. Рвущаяся нить).

Этот «рецепт» представляет собой скорее рефлексию на заданную тему. От жанра рецепта в нем осталась лишь небольшое количество лексики соответствующей тематической группы и некоторые характерные словосочетания (*потребуется следующее, ополоснуть чайник кипятилком*). Кроме того, в отличие от рецепта из рассказа Н. Крайнера, он даже не связан непосредственно с текстом рассказа и может быть, в принципе, рассмотрен в качестве самостоятельного произведения. Лишь отдельные детали позволяют связать в единое целое два этих повествования. Это тема общения со стариками (тут мы вспоминаем, что Зуев – вдовец; может быть, его жена была такой же, как бабушка автора, и так

же умела заваривать чай?); тема разрушенной деревни (из «рецепта»: *Не о нем ли она плакала, когда ходила по полю между оставшимися от ее родной снесенной деревни липами и говорила, говорила, говорила... Где и кто жил и куда делся...*); тема тяжелой жизни и надежды на улучшение (*А бабушка расправляет потрескавшимся ногтем чайную фольгу и прячет ее в шкаф. Там уже толстая пачка таких же листов. Бабушка мечтает оклеить фольгой хотя бы одну комнату. Чтобы блестело*). «Рецепт» выступает неким «ассоциативным послесловием», из которого становится понятно, откуда автор взял затронутые в рассказе темы, становится возможностью «заглянуть на авторскую кухню».

Таким образом, мы показали, что в художественном тексте речевые жанры могут подвергаться вторичной мутации. Примером такой мутации может служить и стихотворение М.Ю.Лермонтова «Жалобы турка». Это стихотворение является производным от жалобы₂ – первичного разговорно-бытового жанра, цель говорящего в котором – вызвать сочувствие, сопереживание у адресата. Но если в первичном жанре говорящий негативно оценивает положение дел в сфере самого говорящего, здесь же негативно оценивается положение в социуме. По сути от первичного жанра осталось только «имя» жанра, содержание же этого стихотворения – скорбь об угнетенной родине. Поэт использует иносказание, маскирует русские впечатления заглавием «Жалобы турка», хотя в стихотворении речь идет совсем не о Турции, а о России. О том, что используется лишь форма жалобы и автор стремится не вызвать сочувствие, а обличить самодержавие, свидетельствует наличие постскиптума, где автор явно указывает на «ложь».

*Р. S. Ах! если ты меня поймешь,
Прости свободные намеки;
Пусть истину скрывает ложь:
Что ж делать? - все мы человеки!*

Как мы уже отметили, вторичная мутация встречается чаще всего в художественных текстах, но не только в них. Но если в художественном тексте мутация жанра намеренная, используемая автором для решения задач художественной образности, то в других сферах общения вторичная мутация жанра имеет либо ненамеренный характер, зачастую даже не осознаваемый говорящим, либо в намерения говорящего входит сокрытие своей интенции. Так, можно отметить, что первичный жанр обещания, пройдя ряд модификаций при изменении сферы функционирования (см. об этом в 3 гл.), характеризуется и вторичной мутацией жанра в политическом дискурсе. Изменение в форме выражения обещания влечет за собой изменение содержания. Перформатив обе-

щую свидетельствует о том, что это исполнительский жанр: говорящий берет на себя обязательство выполнить какое-либо действие. Замена предиката, организующего жанр обещания, приводит к мутациям жанра. Так, в речи «оппозиционных» политиков на смену явно выраженному предвыборному жанру обещания приходит императивный жанр требования: *КПРФ и все патриотические силы России требуют: пора остановиться и встать на позицию твердой защиты наших национальных интересов.... КПРФ требует решительного поворота в сторону объединения с Белоруссией* (Г.А. Зюганов). Говорящий меняет свою позицию политика, обладающего властью, на позицию адресата (народа, не обладающего властью), получившего обещания и требующего их исполнения.

Кроме того наблюдается мутация речевого жанра «обещание» в речевой жанр лозунга. Лозунг – это речевой жанр политической сферы, он представляет собой призыв или общую идею, связанную с актуальными проблемами социальной жизни. Утрата личной ответственности за исполнение обещаний приводит к тому, что жанр обещания в политическом дискурсе чаще всего заменяется жанром лозунга с семантикой долженствования: *Российская политика в отношении стран СНГ должна наконец обрести целенаправленный, системный характер* (Г.А. Зюганов). Использование пассивных конструкций в подобных высказываниях опять-таки полностью устраняет действующие лица и уводит от ответственности. Как верно отмечала Т.В.Шмелева, «в современной политической ситуации лозунг из жанра директивного (императивного) превратился в декларативный (информативный) [Шмелева 2003, с. 315]. Это положение можно проиллюстрировать примерами из речи Д. Медведева: *Наша цель – повысить к 2020 году энергоэффективность экономики на 40 процентов; Забота о пенсионерах, защита детей, поддержка людей с ограниченными возможностями – прямая обязанность властей всех уровней. В.В. Путина: Главная задача – снижение заболеваний и смертности... Вместе мы победим!... Не будем бросать людей один на один с проблемами* и из речи Зюганова: *Пора начинать действовать.*

От обязательств политики все чаще уходят в сторону констатаций.

Констатация намерений. *Мы бы хотели, чтобы у нас была зрелая политическая система, чтобы у нас была многопартийная система с ответственными политиками, которые могут прогнозировать развитие страны и ответственно действовать не только в период выборов и после них, а и на длительную историческую перспективу. Вот будем к этому стремиться.... Россия намерена строго выполнять взятые на себя обязательства. ... Россия строго придерживается и намерена в дальнейшем придерживаться Договора*

о нераспространении ядерного оружия и многостороннего режима контроля за ракетными технологиями (Путин). Как видим, и здесь намерения деперсонализированы, речь идет от имени всей России, следовательно, ответственность за неисполнение намерений всегда можно возложить на другого. Кроме того, в ближайшие три года мы планируем направить на совместную исследовательскую деятельность ведущих университетов с промышленными компаниями около 30 миллиардов рублей (Медведев).

Констатация готовности: Мы готовы честно конкурировать (Путин).

Констатация заинтересованности. Но мы заинтересованы в том, чтобы развивалось гражданское общество в самой России, чтобы оно ругало власти, критиковало, помогало власти определять свои собственные ошибки, корректировать свою политику в интересах людей (Путин).

Констатация возможности. И сегодня у нас есть возможность наконец решить его окончательно, закрепить право собственности на землю за теми, кто на ней действительно работает (Путин). Нам по силам качественно изменить ситуацию за ближайшие несколько лет (Медведев).

Констатация обязанности. Мы обязаны извлекать уроки из истории... Мы обязаны вместе хранить память о жертвах этого преступления.... Мы просто обязаны использовать этот опыт партнерства... (Путин). В этих условиях коммунисты как главная оппозиционная сила страны просто обязаны предложить обществу свою собственную, конструктивную геополитическую стратегию. Мы обязаны активно провести целую серию выступлений протеста (Зюганов). Как и в других случаях, здесь так же либо используется «неопределенное» мы, либо субъект долженствования вообще не обозначен: Для многодетных семей должен быть создан режим наибольшего благоприятствования.... Средства, получаемые на поддержку детей от благотворительных организаций, должны быть полностью исключены из налогооблагаемого дохода. ...У нас есть шанс построить новую, свободную, процветающую, сильную Россию. И я как Президент обязан сделать всё от меня зависящее, чтобы этот шанс был использован нами в полной мере (Медведев).

Констатация необходимости: При каждом доме ребёнка, в детских домах и коррекционных учреждениях необходимо создать попечительские советы, которые будут работать максимально открыто ... Кроме того, учителям надо создать возможности для стажировки в лучших школах и повышения квалификации в ведущих вузах страны (Медведев).

Переход от модуса императивности к модусу декларативности приводит к тому, что на место одного жанра приходит другой жанр.

Замена обещаний на самопрезентацию. *Коммунисты, безусловно, способны вытащить Россию и из нынешней волчьей ямы, куда ее ввергли кремлевские горе-политики. У КПРФ есть воля, убежденность, традиции, опыт и кадры, способные решать задачи такого масштаба. Под руководством коммунистов и в союзе со всеми здоровыми национально-патриотическими силами Россия может быть спасена от дальнейшего порабощения и поднята с колен.... Никто, кроме нас, не в состоянии разработать теоретические основы и практические технологии для борьбы за власть в новых, столь резко изменившихся условиях.* (Г.А. Зюганов).

Утрата императивности как одного из основных жанрообразующих признаков, замена ее декларативностью приводят к мутации жанра обещания в жанры политического лозунга и самопрезентации.

Выводы

Таким образом, процесс мутации является межжанровым деривационным процессом. В результате мутации образуется новый жанр. Мутация имеет две разновидности – преобразование и трансформацию. Процесс преобразования предполагает объединение двух или более первичных жанров, в результате чего новообразованный жанр наследует от базовых выполняемые ими функции (от каждого базового жанра наследуется как минимум одна функция), а также некоторые черты (для каждого жанра – разные). Если оба жанра-«родителя» принадлежат к одной сфере общения, первичная сфера функционирования жанра не изменяется. Если один из исходных жанров является модифицированным, первичная сфера общения новообразованного жанра может измениться. Происходит преобразование посредством механизма контаминации.

В качестве примера процесса преобразования мы рассмотрели образование жанра кулинарного рецепта от первичных жанров совета и бытового рассказа. От совета кулинарный рецепт «унаследовал» императивную функцию, бенефактивность, образ автора как более компетентного, невысокую степень обличительности. Различаются жанры образом адресата (у совета обычно конкретный, у рецепта – обобщенный).

От жанра бытового рассказа кулинарный рецепт перенял информативную функцию, целостность передаваемой информации, полипропозитивность, отнесенность к сфере человеческих поступков и действий.

С помощью процесса преобразования образуется и речевой жанр инструкции, являющийся родственным для РЖ кулинарного рецепта, поскольку образован от тех же первичных жанров. Отличия жанров друг от друга связаны с особенностями контаминации в том и другом случае. Дифференцирующими признаками для них являются первичная сфера функционирования, набор сфер функционирования и степень облигаторности. Можно сказать, что инструкция «унаследовала» больше черт совета, а кулинарный рецепт – больше черт бытового рассказа.

Процесс трансформации представляет собой образование вторичного жанра посредством качественного изменения первичного жанра, которое включает в себя изменение сферы общения и ряда других параметров. Изменение сферы общения является необходимым, но не достаточным условием.

Путем процесса трансформации происходит образование еще одного родственного жанра, РЖ медицинского рецепта. Этот жанр образуется от первичного жанра совета (точнее, от одной из его разновидностей – медицинского совета). Сначала происходит изменение сферы общения (бытовой совет переходит в профессиональную сферу и становится медицинским советом). Трансформация же жанра происходит благодаря изменению еще ряда других признаков: образа адресата, степени облигаторности, а также предмета сообщения.

Помимо «первичной» мутации, связанной с образованием вторичного жанра из одного или нескольких первичных, возможна также «вторичная», дальнейшая мутация жанра, когда мутации подвергается уже вторичный жанр. Происходит это после ряда модификаций жанра. Первым условием вторичной мутации является изменение выполняемой жанром функции. Еще одно условие – изменение содержания либо изменение формы жанра.

Вторичная трансформация жанра (образование нового жанра посредством изменения исходного) возможна, в частности, с помощью пародирования. В результате пародирования жанра рецепта в художественном тексте (посредством замены одного или нескольких компонентов рецепта на абсурдные, не соответствующие содержанию) появляется квазирецепт. Чаще всего он создает комический эффект, но может выступать также как средство создания особой (чаще всего сюрреалистической) атмосферы.

Вторичное преобразование жанра (образование нового жанра из нескольких исходных) осуществляется с помощью контаминации. Возможны несколько вариантов такого преобразования. Либо от одного жанра заимствуется форма, а от другого содержание, и в результате получается «замаскированный» жанр (так, из формы рецепта и семантики совета получается «замаскированный

совет», обладающий комическим эффектом), либо один жанр «поглощает» другой, заимствуя у него имя и отдельные черты (так, лирическая миниатюра может «поглотить» жанр рецепта, опознаваясь как рецепт только благодаря заголовку «рецепт» и отдельным формальным чертам).

Кратко особенности межжанровых деривационных процессов отражены в следующей таблице:

Таблица 1

Межжанровые деривационные процессы

Процессы		Количество исходных жанров	Коммуникативная функция	Другие жанрообразующие признаки	Основной механизм реализации
Первичная мутация	Преобразование	2 и > (первичные)	несколько; наследуются от исходных жанров	частично наследуются от исходных жанров	контаминация
	Трансформация	1 (первичный)	одна; наследуется от исходного жанра	существенно изменяются	замена
Вторичная мутация	Преобразование	2 и > (вторичные)	изменяется	изменяются	контаминация
	Трансформация	1 (вторичный)	изменяется	изменяются	замена

Глава 3. ВНУТРИЖАНРОВЫЕ ДЕРИВАЦИОННЫЕ ПРОЦЕССЫ

К внутрижанровым деривационным процессам относятся различные модификации жанра, то есть изменение отдельных его параметров без изменения самого жанра. В результате модификации образуются разные варианты одного и того же жанра. Чаще всего модификации связаны с изменением сферы функционирования жанра. О том, что изменение сферы функционирования связано с изменением характеристик жанра, свидетельствует, например, исследование Т. В. Русиновой «К проблеме варьирования жанров (на материале текстов директивного жанра)». Исследователь рассматривает изменения в структуре жанров и выборе языковых средств директивного жанра с включением запрета в двух сферах употребления: сфере образования и сфере спорта [Русинова, 2005]. Очевидно, что в разных сферах жанр модифицируется по-разному.

За критерий при определении вида модификации мы возьмем направленность происходящих с исходной единицей (жанром первичной сферы функционирования) изменений. Изменения исходной единицы могут приводить либо к ужесточению, кристаллизации признаков жанра, либо, наоборот, к их размыванию. Степень модификации определяется отличием характеристик модифицированного жанра от исходного жанра.

«Кристаллизующая» модификация

Рассмотрим сначала «кристаллизующую» модификацию. В результате образуется «более строгий» вариант жанра, то есть «ядерный» вариант, ядро жанра. В качестве примера рассмотрим функционирование жанра кулинарного рецепта в профессиональной сфере.

К профессиональной сфере функционирования РЖ кулинарного рецепта относятся рецепты, представленные в разнообразных «Сборниках рецептов блюд», регламентирующих деятельность целой отрасли производства – общественного питания. Использование этих сборников на предприятиях общественного питания носит обязательный характер. Рецепты профессиональной сферы отличаются наименьшей вариативностью, наиболее «строгим» оформлением. Они адресованы профессионалам, специалистам общественного питания. Именно изменение параметра «образ адресата» является основной причиной модификации жанра в этой сфере. Это обобщенный и не индивидуализирован-

ный адресат (так же, как и в бытовой сфере), специалист, готовящий блюдо не для себя, а для посетителей предприятия.

Функции, выполняемые «профессиональным» рецептом, остаются теми же, что в «бытовом»: императивная и информативная. Однако для рецептов профессиональной сферы характерно усиление облигаторности. Если в рецепте бытовой сферы может быть заложена достаточно широкая возможность варьирования, то в «профессиональном» рецепте предполагается точное следование ему (именно так и никак иначе, иначе это будет уже другое блюдо, на которое необходимо разрабатывать новый рецепт). Происходит «переакцентуация» функций; значимость императивной функции повышается. В данном случае задействован механизм конверсии.

Образ автора рецепта профессиональной сферы не выражен – это жанр безразличного авторства. Даже формальное указание на автора в рецептах профессиональной сферы невозможно (в отличие от бытовой сферы).

Перечисленные выше незначительные отличия в содержательных признаках рецепта профессиональной сферы от рецепта бытовой сферы приводят к более значительным отличиям в языковом воплощении и структуре. Модификации направлены в основном в сторону уменьшения вариативности воплощения жанрообразующих признаков. Признаки жанра как бы кристаллизуются, обретают большую четкость и обособленность от признаков других жанров. Проследим эти изменения.

Так, рецепты профессиональной сферы вообще не предполагают использования эмоциональной лексики и элементов разговорного стиля. В них используется большее количество терминов, чем в рецептах бытовой сферы. Например, в рецептах профессиональной сферы различаются два вида термической обработки: *обжаривание* – вспомогательный прием тепловой обработки, заключающийся в непродолжительной термической обработке продукта на хорошо разогретой поверхности с использованием жира, с целью придания продукту легкой корочки (обжаривают рыбу, мясо, котлеты и др.), и *пассерование* – вспомогательный прием тепловой обработки, заключающийся в обжаривании мелко нарезанного продукта при умеренной температуре с целью его размягчения, улучшения вкусовых качеств и внешнего вида (пассеруют лук, морковь, муку). В рецептах бытовой сферы такое разграничение может отсутствовать, два этих вида термической обработки будут обозначаться одним термином: *обжарить котлеты, обжарить лук*. В рецептах профессиональной сферы такое недопустимо.

На морфологическом уровне одной из характерных примет профессиональной сферы является использование одной, четко определенной формы глагола – несовершенного вида глагола третьего лица множественного числа настоящего времени. В «Сборнике рецептур блюд», нормативном документе, априори обладающем высокой степенью императивности, употребляются в основном² глаголы третьего лица множественного числа настоящего времени. Можно предположить, что подобная импликация императивности возникает именно в силу нормативного характера документа и работает на смягчение категоричности. Кроме того, употребление глаголов третьего лица говорит о стандартизованности текста и предельной обобщенности адресата.

Очень характерно для текстов кулинарных рецептов профессиональной сферы употребление клише, стандартизованных оборотов: *довести до кипения, варить до загустения*.

Еще одной особенностью текста кулинарного рецепта профессиональной сферы является использование в заголовке текста согласованных определений в постпозиции: *Рыба соленая, Фрикадельки мясные, Суп картофельный, Запеканка капустная* (Полный рецептурный кулинарный справочник: Холодные блюда и закуски. Супы). В сильную позицию выносятся общая информация, а дифференцирующие признаки оказываются «побочными». В бытовой сфере такой способ построения заголовков тоже используется, но не является обязательным, вследствие чего нарушается принцип единообразия. Например, в книге «Русская кухня» подряд идут два рецепта, в названиях которых использован разный принцип построения (согласованное определение в постпозиции и согласованное определение в препозиции): *Молочный суп с вермишелью* и *Суп молочный с клецками*.

Отличаются рецепты профессиональной сферы от рецептов бытовой сферы и в области структуры, причем это касается всех блоков текста.

Так, в текстах профессиональной сферы практически не употребляются заголовки, возникшие на основании тропов. В основном названия блюд в «Сборнике рецептур блюд» содержат указание на сырье (основной продукт) и способ приготовления.

Есть существенные отличия в содержании и расположении блока «Ингредиенты». Вес продуктов указывается с точностью до грамма, в отдельных

² Кроме них, встречается еще некоторое количество инфинитивных конструкций с модальными словами, выражающими возможность или необходимость. Например: *Сыр можно подать отдельно* (Клецки манные с сыром или со сметаной. Полный рецептурный кулинарный справочник: Холодные блюда и закуски. Супы).

случаях – до десятых грамма. Это касается даже тех продуктов, необходимое количество которых обычно указывается в рецептах приблизительно – пряностей и специй. Связана такая точность с тем, что «Сборник рецептов блюд» является нормативным документом, на нем основываются и экономические расчеты.

Количество необходимых продуктов также всегда измеряется в граммах (ни «стаканы», ни «палочки», ни «столовые ложки», употребляемые в бытовой сфере, в профессиональной сфере невозможны).

Располагается блок «Ингредиенты» всегда перед блоком «Способ приготовления», смешение этих блоков (в отличие от бытовой сферы) невозможно.

Для рецептов профессиональной сферы нехарактерно включение в рецепт дополнительной информации. Условно к «блоку дополнительной информации» рецептов профессиональной сферы можно отнести подблок «Способ подачи» – условно, потому что в текстах этой сферы этот подблок является обязательным элементом структуры (за исключением рецептов полуфабрикатов):

- *В качестве самостоятельного блюда клецки отпускают по 150–200 г на порцию. При отпуске поливают сливочным маслом (7–10 г) или сметаной (10–25 г).*
- *Подают с жиром или сметаной.*
- *При отпуске батончики посыпают сахарной пудрой.*
- *При отпуске нарезанную на куски квадратной или прямоугольной формы запеканку поливают сметаной или сладким соусом*

(Полный рецептурный кулинарный справочник:
Холодные блюда и закуски. Супы).

Информация же субъективного характера, содержащая оценку вкусовых качеств блюда, мнение автора, в «Сборнике рецептов блюд» отсутствует.

Информация о способе подачи в «Сборнике рецептов блюд» всегда размещается в конце текста, после блока «способ приготовления».

Снижение вариативности воплощения жанрообразующих признаков, кристаллизация признаков жанра в профессиональной сфере позволяет определить рецепты этой сферы как собственно ядро жанра. Понятие «ядро жанра» описывает М. Ю. Федосюк, рассуждая о полевой структуре речевых жанров: «...языковые средства, относящиеся к центру поля, четко противопоставляют один жанр другому, тогда как при использовании периферийных средств может происходить нейтрализация различий между двумя или несколькими жанрами» [Федосюк, 1997, с. 110]. Мы под ядром жанра понимаем ядро не только средств выражения, но и всех жанрообразующих признаков в принципе. Именно рецепты профессиональной сферы наиболее четко отличаются от других жанров. Важно отметить, что собственно ядро жанра и первый элемент деривационной

цепочки не совпадают: первичной сферой для жанра кулинарного рецепта является бытовая, в то время как ядерной сферой оказывается профессиональная.

Мы можем заключить, что модификация жанра рецепта в профессиональной сфере направлена в сторону уменьшения вариативности содержательных признаков и языковых средств выражения. Изменение одного жанрообразующего признака (образа адресата) и частичное изменение других признаков (степени облигаторности, образа автора) приводит к существенным отличиям на уровне языкового и структурного воплощения. Происходит кристаллизация признаков жанра и образуется новый вариант того же жанра. Именно такой процесс происходит, в частности, с жанром жалобы при переходе из разговорного дискурса в официальный.

Умеренная «размывающая» модификация

При «размывающей» модификации происходит ослабление признаков жанра, по мере продвижения к периферии жанрового поля различия между разными РЖ нейтрализуются вплоть до явлений синкретизма и неразличимости. Степень «размытия» жанра может быть разной, от умеренной до сверхмодификации. В результате образуются разные варианты жанра. Докажем это положение на примере процессов, происходящих в разных жанрах.

Речевой жанр обещания, как известно, относится к императивным жанрам, коммуникативная цель которых устремлена в мир реальных действий, а существо их сводится к указанию на характер осуществления неосуществленных действий автором, адресатом или третьими лицами [Шмелева 1997]. Его главной особенностью является исполнительский характер, т.е. дающий обещание берет на себя добровольное обязательство сделать что-либо. Соответственно, говорящий должен быть в состоянии выполнить обязательство, неисполнимые обещания не имеют ценности. Обещания в политическом дискурсе претерпевают ряд модификаций. Согласно словарным определениям, обещать – внушать надежду на что-нибудь. Надежда и заставляет избирателей отдавать свои голоса за того, кто дал им обещание сделать что-либо в их интересах. Самыми яркими обещаниями, которые давала власть, в памяти старшего поколения являются обещание Н.С. Хрущева (*Наши дети будут жить при коммунизме*), М.С. Горбачева (*К 2000 году каждая семья будет жить в отдельной квартире! и Искореним пьянство*) и обещание нынешней власти обеспечить каждого ветерана Великой Отечественной войны к Дню Победы благоустроен-

ным жильем. Отметим, что все обещания естественным образом ориентированы в будущее и данные обещания имеют конкретные временные границы. Но, как показала жизнь, ни одно из этих обещаний не было выполнено полностью. Факт невыполнения названных обещаний очевиден и не требует доказательств. Невыполнение обещаний порождает ироническое восприятие адресатами обещаний: *обещанного три года ждут, грозилась синица море зажечь, после дождичка в четверг, вилами на воде писано, бабушка надвое сказала, выбери X и будет тебе счастье*. Адресаты считают, что политики, обещая что-либо, *вкручивают мозги, втирают очки*. Вероятно, именно поэтому современные действующие политики реже дают опрометчивые обещания. Неслучайно же появился анекдот в АиФ (№34 2011): «Умный политик – не тот, кто обещает и выполняет, а тот, кто обещает, но не называет сроков».

Итак, исходная формула обещания: кто (в нашем случае – политик) обещает кому (в нашем случае – народу) и что (обычно конкретное действие). Наблюдения свидетельствуют о трансформации данного речевого жанра в их политической риторике. Можно наметить несколько возможных трансформаций:

Смена объекта обещания. На место конкретных обещаний, которые легко проверить, приходят неопределенные обещания с использованием таких слов, как *значимые, необходимые, ближайшие: Чтобы сделать этот процесс более значимым, мы примем в ближайшее время необходимые решения; Соответствующие поправки в законодательство я внесу в парламент в ближайшее время* (Медведев) или «идеологического» плана: *Мы непременно возьмем с собой в будущее всепоглощающую жажду социальной справедливости, вдохновившую наших дедов и отцов на великие свершения. Мы восстановим и укрепим дружбу братских народов, лежащую в основе могущества нашей Державы, закаленную в сражениях Великой Отечественной и преступно разрушенную могильщиками Советского Союза. Мы добьемся возрождения общенационального единства, которое утверждается на превосходстве общественных интересов над личными и превращает народ в несокрушимую соборную общность* (Г. Зюганов). Очевидно, что исполнение таких обещаний с трудом поддается проверке. Причем, в подобных примерах персональность говорящего заменяется на «размытое» мы, лишенное конкретики. Г. Зюганов обещает не лично от себя, а от имени коммунистической партии, следовательно, исполнение обещания спросить не с кого. В связи с этим можно выделить следующую модификацию, а именно изменение в образе адресата – **смену субъекта обещания**, приводящую к утрате исполнительского характера речевого жанра. Как уже было отмечено, субъектом обещания всегда является говорящий. В случае

смены субъекта при сохранении императивности речевой жанр теряет признак исполнительности. Можно выделить группы: с частичной утратой и с полной утратой данного признака.

В обещаниях Д. Медведева наблюдается частичная деперсонализация. Так, используя инфинитивную конструкцию с нулевой позицией субъекта: *Главный вывод: чтобы предотвратить дальнейшую деградацию коммунального хозяйства и одновременно повысить эффективность использования энергии в жилищно-коммунальный сектор, нужно активнее привлекать частный капитал* - Медведев дополняет ее личной конструкцией: *Необходимые поручения на эту тему я уже дал* (Д. Медведев). Отметим при этом, что Медведев берет на себя ответственность на раздачу поручений (*Исполнение этих поручений я продолжу контролировать лично*), а обязанность исполнения данного обещания перекладывается на других, опять-таки анонимных лиц. Обещания В. Путина всегда даются с использованием местоимения *мы*: *Что касается трагедий в нашей стране, мы, безусловно, будем самым тщательным образом бороться с этими явлениями и жестко карать всех преступников, которые пытаются подорвать и доверие к России и расшатать нашу политическую систему*. Таким образом, Путин дает не личное обещание, а от лица всей властной системы, следовательно, за результат, за исполнение данного обещания никто конкретно не несет ответственности. Как известно, нередко обещания даются федеральными властями, а выполнение обещанного возлагается на региональные власти, которые оказываются не готовыми к этому. Поэтому возможной и частотной становится фраза регионального чиновника: «кто вам обещал, к тому и обращайтесь».

Ко второй группе отнесем те случаи, где при сохранении модальности должностования, высказывания как бы совершенно «обезличиваются», указывается на необходимость, нужность выполнения какого-либо действия, но не называется предполагаемый исполнитель: *Во-первых, необходимо наладить постоянную и системную антикоррупционную экспертизу законодательства. ... Надо избавить правовое поле от пустых деклараций, от норм двойного толкования и внутренних противоречий.... Надо поставить чиновника в строгие процедурные рамки, а результаты его деятельности открыть для гражданского общества, для людей, по сути, для налогоплательщиков, оплачивающих из своего кармана услуги государственного аппарата* (В. Путин). Как видим, в инфинитивных конструкциях позиция субъекта вербально не выражена, исполнитель необходимого действия не назван, а, следовательно, не с кого потом спросить отчет о выполнении обещаний. К подобным результатам приводит

и использование страдательных конструкций, где в фокусе внимания оказывается объект обещания, а не его исполнитель: *А бюджет и установленные законом внебюджетные фонды обязаны стать для власти единственной формой образования и распространения денежных средств* (В. Путин).

Итак, жанр обещания претерпевает ряд модификаций не только при смене сферы функционирования (бытовой дискурс – политический дискурс), но и внутри одной сферы в зависимости от того, предвыборный ли это политический дискурс или «поствыборный». Основные модификации связаны с образом говорящего, что приводит к утрате исполнительского характера жанра, а также с заменой объекта обещаний, размыванием его конкретного характера.

Как уже было отмечено, размывающая модификация может быть либо умеренной, либо быть сверхмодификацией, причем степень модификации определяется отличием характеристик модифицированного жанра от деривационного инварианта. Рассмотрим более подробно различные степени модификации на примере жанра кулинарного рецепта, функционирование которого в «гастрономической» сфере характеризуется умеренной модификацией.

Прежде всего, обозначим, что это за сфера и каковы ее границы. П. П. Буркова выделяет «сферу гастрономического дискурса», определяя ее как «систему, отражающую особенности национальной культуры, субъективное вкусовое отношение, обладающую социальными и гендерными характеристиками <...> Учитывая социально-культурный контекст, данный тип дискурса можно определить как „общение + текст кулинарного рецепта + контекст“» [Буркова, 2005, с. 45]. А. В. Олянич понимает гастрономический дискурс более широко – как дискурс, связанный с так называемой глуттонической коммуникацией – коммуникацией, имеющей отношение к «состоянию пищевых ресурсов и процессам их обработки и потребления». В задачи этого дискурса входит «как воздействие на потребителя в смысле выбора его пищевых предпочтений, так и формирование самих предпочтений и культурных доминант, связанных с поддержанием жизни посредством потребления пищи» [Олянич, 2007, с. 360].

Для нас важно, что и А. В. Олянич, и П. П. Буркова подчеркивают присутствующую гастрономическому дискурсу субъективность, оценочность (формирование предпочтений, субъективное вкусовое отношение). Гастрономический дискурс – это своего рода «общение по поводу пищи и приготовления пищи».

В этой сфере особое значение приобретают образ автора и образ адресата: текст рецепта перестает быть обезличенным, как в бытовой сфере, и обретает достаточно выраженную направленность, что находит отражение на разных уровнях организации текста. Основными признаками рецептов этой сферы яв-

ляются субъективность и оценочность: автор выступает не только в качестве делящегося информацией специалиста, но и в качестве «гастронома», оценивающего данное блюдо и делящегося личным, субъективным опытом.

Термин «сфера гастрономического дискурса» представляется нам чересчур широким. Поскольку мы рассматриваем только фрагмент гастрономического дискурса, связанный с «общением по поводу приготовления пищи», мы будем использовать термин «гастрономическая» сфера для обозначения этого фрагмента.

Отметим сразу, что не любой рецепт, опубликованный в СМИ или «именной» книге рецептов, относится к «гастрономической» сфере. Зачастую эти рецепты, даже имея «названного» автора, по своим характеристикам относятся к бытовой сфере, поскольку в тексте личность автора никак не проявляется. К примеру, для специализированных периодических изданий (например, «ГастрономЪ») более характерны кулинарные рецепты бытовой сферы функционирования. Дело в том, что номер такого издания представляет собой своего рода гипертекст, и все элементы «гастрономической» сферы (оценка блюда, индивидуальность авторского образа, дополнительные сведения) «уходят» из текста рецепта в сопровождающие тексты журнала (замечания от редакции, интервью с известными кулинарами, статьи о каких-либо продуктах). В изданиях, не посвященных целиком кулинарному дискурсу, текст рецепта существует отдельно от остальных текстов, не связан с ними тематически, поэтому авторское начало проявляется в нем сильнее.

Рецептам «гастрономической» сферы во многом свойственны те же характеристики, что и рецептам бытовой сферы (например, достаточно свободная структура). Однако модификация в этой сфере направлена на размывание признаков жанра. Рассмотрим отличия рецептов «гастрономической» сферы от рецептов предыдущих сфер функционирования.

Мы уже выявили, что основными функциями жанра кулинарного рецепта являются информативная и императивная. Императивная функция и в профессиональной, и в бытовой сфере предполагает побуждение адресата следовать тексту рецепта, если он вдруг захочет приготовить это блюдо («готовьте именно так»). В рецептах «гастрономической» сферы может возникать побуждение адресата и к самому процессу приготовления блюда. Одним из наиболее используемых клише для выражения этой интенции является фраза «рекомендуем приготовить»: *Выпуск тридцатый (рождественский), в котором мы поздравляем наших читателей с Рождеством и рекомендуем приготовить к праздничному столу жареную индейку* (Gotovim.ru – Журнал Кулинарных Открытий,

URL: <http://www.gotovim.ru/>). Кроме того, такое побуждение может проявляться косвенно, в описании вкусовых качеств блюда и их положительной оценке. В данном случае опять-таки происходит конверсия: из нескольких значений императивной функции актуализируется одно.

Также в разных сферах по-разному соотносятся информативность и обязательность. В рецептах «гастрономической» сферы обязательность выражена наименее ярко:

Рулет из сгущенного молока

Меня этот рецепт часто выручает, когда около девяти вечера на пороге показывается группа приятелей, которых никто не ждал. Чертыхаясь себе под нос, я мило говорю вслух:

– Очень рада, раздевайтесь, мойте руки, сейчас станем пить чай.

Пока незваные гости толкаются в прихожей и ходят в санузел, я несусь к холодильнику. Специально для такого случая держу на полке одну банку сгущенки.

Открыв консервы, вываливаю содержимое в кастрюльку, добавляю туда 1 яйцо, размешиваю, кладу чуть-чуть соды, погашенной уксусом или лимоном, и опрокидываю в массу один стакан муки. Быстро перемешиваю тесто, оно получается по консистенции как сметана или майонез.

Затем достаю противень, мажу маслом, выливаю тесто на него, разравниваю ложкой и запихиваю в духовку. Весь процесс, включая доставание продуктов из холодильника, занимает от силы пять минут...

(Д. Донцова. Кулинарная книга лентяйки).

В данном примере автор вовсе не побуждает адресата к приготовлению, он просто делится своим жизненным опытом, что подчеркивается использованием глаголов первого лица (*вываливаю, добавляю, размешиваю*). Информативная функция преобладает над императивной.

Одним из самых существенных признаков, отличающих рецепты «гастрономической» сферы от рецептов бытовой сферы, является изменение параметра «образ автора». В основной своей массе, как мы рассмотрели ранее, рецепты относятся к жанрам безразличного авторства. Однако в «гастрономической» сфере автор эксплицируется, становится важным. При этом не обязательно указывается имя автора (хотя это происходит в подавляющем большинстве случаев), но всегда личность автора начинает проявляться в тексте, влиять на него. Например:

Торт из печенья

Его очень хорошо готовить на даче в то время, когда прилавки ломятся от разнообразных фруктов. Несомненное достоинство этого блюда в том, что делается оно очень быстро и не требует выпечки. Вам потребуется пачка самого обычного печенья, допустим, «Юбилейного», без шоколадной глазури.

Возьмите блюдо или большую тарелку, предназначенную для вторых блюд. Выньте печенье из пачки, каждую печенинку на секунду опустите в блюдечко, куда налита чайная заварка. Только не используйте ароматизированные сорта.

Потом разбиваете в кастрюльку 3 яйца, добавляете 3 столовые ложки муки, ¾ стакана молока, аккуратно размешиваете, следя, чтобы не получились комки, ставите на очень маленький огонь и доводите до загустения. Крем надо постоянно мешать. Когда он будет готов, выливаете его на печенье, а сверху кладете любые фрукты, купленные на рынке или сорванные на собственном огороде: смородину любого цвета, клубнику, малину, вишню, сливу, крыжовник.

Этот торт очень любят дети, и у вас на даче раз и навсегда будет решена проблема полдника: сытно, дешево и быстро. Впрочем, представители старшего поколения тоже с большим удовольствием поглощают тортик. Мои сыновья, например, мигом хватают миску, и от крема с фруктами ничего не остается

(Д. Донцова. Кулинарная книга лентяйки).

Как видим, личность автора выражена в тексте очень ярко. Рецепт написан от первого лица (*мои сыновья*), автор делится с читателем своими мыслями, мнениями (*Его очень хорошо готовить на даче*), рассказывает о каких-то случаях из своей жизни (*Мои сыновья, например, мигом хватают миску*). Используются авторские неологизмы (*печенинка*), элементы разговорной речи (*прилавки ломаются, поглощают тортик*). «Индивидуальность» автора повышает степень доверия адресата к нему; автор как бы уподобляется адресату, «входит в его круг».

Можно увидеть такие примеры и в текстах СМИ. Рассмотрим пример из рубрики «Рецептор» газеты «Новая Сибирь»:

Меню для будущих умников

Можно ли стать умнее хотя бы ненадолго, на ответственный период? При чем не учиться для этого долго, тупо и нудно, а всего лишь со вкусом составить себе меню? Оказывается, можно, и даже легко. <...>

Ученые Института питания РАМН, короче, яйцеголовые всякие, изучая влияние пищи на работоспособность мозга, сделали ряд важных заключений по нашей теме. Деятельность клеток мозга можно стимулировать с помощью пищи, причем самой обычной. <...>

Для укрепления памяти нам рекомендуют есть большие моркови, ананасов и авокадо. Морковь стимулирует обмен веществ и облегчает запоминание, заучивание необходимого материала. Студентам и школьникам перед экзаменом совсем неплохо съесть большую порцию тертой моркови с растительным маслом. Ананас необходим людям творческих профессий (бухгалтерам по черному налу, например), тем, кому нужно удерживать в памяти большие объемы текста или нотных знаков. <...> Авокадо благодаря высокому содержанию жирных кислот – отличный источник энергии для кратковременной памяти.

<...> Репчатый лук снимает умственное переутомление и психическую усталость, хотя не все употребляют его в сауне с релаксаторшами. Орехи укрепляют нервную систему, стимулируют деятельность головного мозга. Ешьте больше орехов, когда готовите ответственный доклад, выступление, ну и так далее, вы меня понимаете... Креветки снабжают мозг жирными кислотами, которые укрепляют внимание. Но необходимо учесть, что солить их нужно лишь после кулинарной обработки.

Салат «Коста Брава»

300 г очищенных креветок, 2 апельсина, 1 огурец, 100 г майонеза, соль по вкусу.

Креветки отварить в кипящей подсоленной воде в течение 5 минут. Апельсин очистить от кожуры и косточек, разделить на дольки, нарезать небольшими кусочками, огурец натереть на крупной терке <...>

(«Новая Сибирь», 2010, №8).

В данной рубрике рецепт выступает как ответ на какие-то предполагаемые потребности читателей: стать умнее, поднять тонус, определить сексуальное качество мужчины по его пристрастиям в еде (в других номерах газеты). Автор подробно объясняет, как и чем полезны именно эти продукты (*способствует также разжижению крови, улучшает питание мозга кислородом*). Текст рецепта неотделим от сопровождающего текста, так как является логическим выводом из него. В представленном примере после рассказа о полезных свойствах авокадо, лука, креветок идут рецепты блюд, включающих в себя эти продукты.

Автор объединяет себя и адресата в одну группу (*по нашей теме, нам рекомендуют*), налаживает контакт с адресатом с помощью личной обращенности к нему (*деловые люди, сами знаете, много думают; ну и так далее, вы меня понимаете*), дает ему советы (*ешьте больше орехов, когда готовите ответственный доклад*), шутит (*людям творческих профессий (бухгалтерам по черному налу, например)*). Все это способствует сближению автора и адресата.

Можно предположить, что в «гастрономической» сфере в рецепте в большей степени проявляются черты «родительского» жанра бытового рассказа, для которого также характерна эксплицитность образа автора.

Важен также и образ адресата. Рецепты бытовой сферы, как мы уже упоминали, ориентированы на предельно широкую аудиторию. Текст кулинарного рецепта этой сферы в значительной степени стандартизирован, в нем отсутствует личная обращенность к адресату. К примеру, глаголы в инфинитиве используются гораздо чаще, чем глаголы в повелительном наклонении. Значение этого фактора снижается, если кулинарный рецепт реализуется в «гастрономической» сфере. Рассмотрим это на примере той же книги Д. Донцовой. Книга

рассчитана на массовую аудиторию, однако автор сужает круг своих адресатов. Это видно уже по названию: *Кулинарная книга лентяйки*. Автор поясняет свою мысль: *Все мы хотим готовить вкусно, быстро и из не слишком дорогих продуктов, а большую часть свободного времени лучше потратить на себя, любимую, а не на беготню между мойкой и плитой*. Образ адресата становится еще более явным: *самая обычная домашняя хозяйка*, такая же, как, в общем, и сам автор, а не повар-профессионал. И в дальнейшем автор ориентируется именно на эту аудиторию, говоря о вещах, событиях, понятиях, хорошо знакомых этой социальной группе (*пачка самого обычного печенья, допустим, «Юбилейного»*). Использование автором местоимений второго лица (*если у вас дома имеются дети; если вы втыкаете в печеньку зубочистку*), местоимения «мы» или глаголов в первом лице множественного числа, объединяющих автора и адресата (*Берем литровую банку, наливаем туда воды...*), вовлекает адресата в процесс коммуникации, создает у него впечатление, что автор обращается именно к нему. Текст нельзя, конечно, назвать индивидуально ориентированным, но образ адресата приобретает довольно четкие очертания. Эта особенность отмечена и П. П. Бурковой: «С одной стороны, объектом воздействия выступает большая социальная группа, выделяемая по ряду параметров (домохозяйки, преуспевающие молодые женщины, молодые неопытные хозяйки). С другой стороны, складывается впечатление личностной ориентированности, обращенности к конкретному индивиду» [Буркова, 2005, с. 95]. Адресатом рецептов «гастрономической» сферы, таким образом, является любой представитель определенной социальной или гендерной группы.

Существенные отличия от других сфер возникают у жанра рецепта в «гастрономической» сфере и по признакам образа коммуникативного прошлого и коммуникативного будущего. В целом, для жанра кулинарного рецепта нехарактерно наличие коммуникативного прошлого или коммуникативного будущего. Однако в «гастрономической» сфере это правило может нарушаться.

К примеру, текст кулинарного рецепта может возникнуть как ответ на вопрос «А как вы это готовите?». Возникают такие «частные случаи коммуникативного прошлого» исключительно в «гастрономической» сфере, прежде всего на тематических форумах в Интернете: *Девченки!!! А, как приготовить запеканку из макарон?? такую которую иногда в садике давали, она немножко сладковата была... ммммм* (пунктуация и орфография сохранены – М. К., Т. С.). В ответ на данный вопрос другие пользователи начинают присылать рецепты, например: *Отвариваете макароны, смешиваете молоко с яйцом, туда макарон-*

ны, сверху посыпать тертым сыром и в духовки. Пропорции не подскажу – на глазок мешаю (примеры с форума сайта U-Mama.ru).

Также кулинарный рецепт может повлечь за собой появление какого-либо другого жанра (например, благодарности за прекрасный рецепт), но это опять-таки частный случай коммуникативного будущего, характерный тоже для «гастрономической» сферы, в особенности для интернета:

- *Спасибо за прекрасные рецепты! Еще не готовила, но уже чувствую, что очень вкусно. Как приготовлю – напишу;*
- *Сегодня приготовил это блюдо. Спасибо Вам, Настя, за картинки :-), получилось сразу и вышло очень вкусно, празднично и сытно :-);*
- *Настя, спасибо Вам огромное! Такой вкуснятины я в жизни еще не ела, а как быстро! Все были в восторге. Только про время приготовления... у меня было не так много картошки, возможно, но у меня все приготовилось за 25 минут*
(Рецепты от Анастасии Скрипкиной. www.say7.info).

Заметим, что в последнем примере, кроме благодарности, появляется еще и информация о личном опыте адресата; в качестве «ответного» жанра может возникнуть также иной вариант того же рецепта.

Эти отличия находят свое отражение и в лингвистическом воплощении рецептов «гастрономической сферы». Так, кроме нейтральной и разговорной лексики, характерной для бытовой сферы функционирования рецепта, в рецептах «гастрономической» сферы частотны экспрессивно окрашенные и оценочные слова: *Если просто помоете почки и сварите, то не избавитесь от **не слишком приятного** запаха, который присущ этому продукту* (Д. Донцова. Кулинарная книга лентяйки).

Существуют отличия и на морфологическом уровне. Например, в рецептах, относящихся к «гастрономической» сфере, возможно употребление сравнительной (*сделать более сладким*) и превосходной (*вкуснейший пирог*) степеней сравнения.

В текстах рецептов бытовой сферы не употребляются местоимения «я» и «мы», что способствует скрытию автора и выделению действия. Эти местоимения могут возникать в текстах «гастрономической» сферы, выполняя функцию интимизации и работая на сокращение дистанции между автором и адресатом: *Многие делают его (салат – М. К., Т. С.) из риса, но я предпочитаю иной вариант* (Д. Донцова. Кулинарная книга лентяйки).

В рецептах бытовой сферы наиболее употребительной формой глагола является инфинитив, что связано с неличным характером текста, имплицитностью образа автора. Соответственно, как только автор начинает проявляться

в тексте (то есть в текстах «гастрономической» сферы), меняется и форма глагола. К примеру, Д. Донцова в своей книге употребляет и инфинитив (*взять, разместить, влить*), и глаголы во втором лице множественного числа повелительного наклонения (*взбейте, раскатайте*), и даже глаголы в первом лице множественного числа (*мажем, укладываем, заливаем*). Употребление личных форм глагола работает на конкретизацию адресата, вызывает у него чувство вовлеченности в текст, в действие. Употребление глаголов во втором лице единственного числа способствует большей интимизации, сближает автора и адресата. Недаром в «Книге для девочек», предназначенной для девочек младшего и среднего возраста, употребляются глаголы именно единственного лица. Это создает у адресата (в данном случае у девочки) ощущение того, что она общается с близким другом, с советчицей, со старшей подружкой, ощущение личного контакта. Вместе с тем, употребление повелительного наклонения ведет также к усилению императивности, выражению ее не косвенным, а прямым путем.

Синтаксис рецептов «гастрономической» сферы в целом соответствует синтаксису рецептов бытовой сферы. Возможно использование определенноличных предложений (что связано с эксплицитностью образа автора), появление вопросительных и восклицательных предложений: *Курицу натереть солью, специями (кориандр, перец, базилик, душица и все какие хотите), внутрь затолкать вымытый чернослив. Связать курицу: ножки, хвостик и прижать крылышки к бокам. Поставить в духовку, готовить, пока при прокалывании не будет вытекать прозрачный сок. Получается пальчики оближешь!* (Как Я, URL: <http://kak-ya.ru/>).

Рецепты «гастрономической сферы» характеризуются еще большей свободой структуры, чем рецепты бытовой сферы. Так, в блоке «ингредиенты», кроме использования разных единиц измерения, возможно еще указывание продуктов в соотношении друг к другу. Автор может подробно описывать, какие именно продукты нужны, давать собственные оценки и рекомендации. Так же, как в текстах бытовой сферы функционирования, в «гастрономической» сфере возможно проникновение в блок «ингредиенты» элементов блока «способ приготовления», и для нее это даже еще более характерно.

Таким образом, при умеренной «размывающей» модификации происходит существенное изменение жанра. Могут изменяться жанрообразующие признаки, в том числе проявляться те, которые не были актуализированы у деривационного инварианта, подвергаться конверсии выполняемые функции и степень обязательности. С изменениями на формальном уровне связаны серьезные изменения в языковом и структурном воплощении. Границы жанра размываются,

он может начать в большей степени проявлять черты «родительского» жанра. И все же такой модифицированный жанр опознается как соответствующий жанр и может быть использован в соответствии со своими функциями (например, кулинарный рецепт – для приготовления блюда).

«Размывающая сверхмодификация»

«Сверхмодификация» жанра – это такое его изменение, при котором жанр уже не выполняет свои исходные функции, то есть выполняемая им функция изменяется. Мы уже упоминали, что это характерно для вторичной мутации жанра; «сверхмодификация» – это предшествующий вторичной мутации процесс. Смены жанра не происходит, поскольку из «сверхмодифицированного» текста при определенных условиях можно (с той или иной степенью точности) «восстановить» исходный текст. Чаще всего «сверхмодификация» происходит с речевыми жанрами в художественной сфере.

Обратимся снова к жанру кулинарного рецепта. Мы отмечали, что важнейшая характеристика жанра кулинарного рецепта в художественной сфере – изменение выполняемой им функции (с информативной и императивной – на эстетическую). С изменением функции связана специфика изменения жанра. Если в основных сферах функционирования кулинарный рецепт, подвергаясь модификациям, все же остается рецептом, то есть, следуя ему, можно готовить, то «рецепт» художественной сферы не предназначен для того, чтобы по нему готовили.

Одним из основных механизмов, обеспечивающих «сверхмодификацию» жанра рецепта в художественном тексте, является компрессия. В случае использования кулинарного рецепта в художественном тексте компрессии подвергается исходный текст рецепта, к которому тем или иным образом отсылает автор. Полностью структура текста кулинарного рецепта (блок «заголовок», блок «ингредиенты» и блок «способ приготовления») воспроизводится в художественных произведениях нечасто. Это связано с выполняемыми рецептом функциями в контексте художественного произведения. Поскольку автор не ставит перед собой задачи научить читателя, как готовить то или иное блюдо, а предполагает оказать на него определенное эстетическое или эмоциональное воздействие, постольку полный текст рецепта не только не нужен в произведении, но даже является лишним. В качестве иллюстрации приведем юмористическое замечание из книги А. И. Костяева «Вкусовые метафоры и образы в культуре»: *Владимир Маяковский в стихах напоминал классовому врагу, что-*

бы перед «последним днем» тот поел ананасов. Забыл добавить: «Ананасы будут слаще, если на ночь их поставить вверх дном» [Костяев, 2007]. Комический эффект возникает из-за осознания несоответствия символической наполненности продукта «ананас» в стихотворении В. Маяковского (символ роскошной жизни) и сугубо бытовых советов по его приготовлению.

Наиболее частотно в художественных произведениях используется только блок «название кулинарного рецепта». Читателю достаточно бывает только названия блюда, чтобы представить его себе и воспроизвести в памяти связанные с этим блюдом ассоциации, традиции (*редька с квасом* – бедный стол, *ананасы в шампанском* – изысканный стол). Названия блюд могут встречаться и в стихотворных (вспомним те же *ананасы в шампанском* И. Северянина или описания обедов в «Евгении Онегине» А. Пушкина), и в драматургических (*жаркое из «Ревизора»* Н. Гоголя, которое Хлестаков характеризует как *топор, зажаренный вместо говядины*), и в прозаических текстах (приведем, например, контекст из «Шмагии» Г. Л. Олди: *А заказать изволю. Первым делом – кувшинчик тминной с солью. К нему – окуньков, томленных на углях. Крупных, но не слишком жирных. Еще подайте тонких ржаных хлебцов и запеканку с базиликом*).

Остановимся на последнем примере. В данном контексте герой, страдающий от последствий вчерашнего чревоугодия, заказывает в трактире нежирную, легкую пищу. Для того чтобы обозначить «диетический» характер данных блюда, автору достаточно перечислить их названия: *окуньки, томленные на углях; запеканка с базиликом*. Полный рецепт блюда в данном случае неважен. В качестве эксперимента можно попытаться «восстановить» рецепт, тем более что упоминаются реально существующие блюда. Приведем несколько рецептов, найденных нами в интернете по соответствующим запросам:

Окунь на углях

Свежепойманный окунь, среднего размера (чуть больше ладони) разрезается по хребту на 2 половинки, но брюшко оставляем целым. Убираем потроха. Важный момент: чистить рыбу не надо. Внутри солим, перчим по вкусу, кладем веточку укропа и запекаем на углях с обеих сторон до готовности. Если есть решетка, на решетке удобнее.

(Денис Нестеров. Окунь на углях. Ханто.рф)

Запеканка луковая с базиликом и козьим сыром

Зелень мелко порезать. Сыр потереть на терке и перемешать с яйцами и сливками. Добавить соль, перец. Зелень залить сырно-яичной смесью и тщательно перемешать. Выложить в форму и выпекать в разогретой до 180°C духовке 30-40 мин.

(Сима. Запеканка луковая с базиликом и козьим сыром. www.edimdoma.ru)

В результате компрессии в художественном тексте рецепты «сократились» до названия. Заметим также, что рецептов «окуней на углях» и «запеканки с базиликом» существует очень много, и по одному названию мы не можем определить, какой именно рецепт имел в виду автор (овощную запеканку, запеканку из макарон, запеканку с ветчиной и базиликом, вышеприведенную луковую запеканку или какую-то еще). Для восприятия текста это и не важно. Первоначальная функция рецепта – информировать о способе приготовления какого-то блюда – полностью теряется; мы даже не можем восстановить, что конкретно это за блюдо.

Еще один вариант использования структуры текста рецепта в художественном произведении, отмечаемый П. П. Бурковой, это так называемые «мини-тексты» кулинарных рецептов («из приводимого описания можно выделить ингредиенты, необходимые для приготовления блюда, и основное действие из самой процедуры приготовления» [Буркова, 2005, с. 58]). То, что П. П. Буркова называет «мини-текстами», представляет собой блоки «ингредиенты» и «способ приготовления», обычно сильно урезанные. В этом случае процесс приготовления блюда представляет для читателя определенный интерес и оказывает на него воздействие наряду с названием, но, поскольку автор не ставит своей целью научить читателя готовить данное блюдо, он берет из способа приготовления только наиболее характерные или интересные действия, опуская «второстепенные» и «ненужные». Приведем контекст из А. Пушкина:

*Поднесут тебе форели!
Тотчас их варить веля,
Как увидишь: посинели, –
Влей в уху стакан шабли.
Чтоб уха была по сердцу,
Можно будет в кипяток
Положить немного перцу,
Луку маленький кусок.*

(Друзья Пушкина. Переписка. Воспоминания. Дневники).

В этом примере для поэта важно отметить изменение цвета рыбы (*посинели*), доведение ухи до вкуса (*чтоб уха была по сердцу*), но совершенно не имеет значения, например, подготовка рыбы (**очистить, помыть, нарезать на порционные куски*) или особенности варки (**положить куски рыбы в кипящую воду, посолить*). Опять-таки происходит компрессия, то есть сокращение текста рецепта.

Само введение кулинарного рецепта в ткань художественного произведения может преследовать разные цели. Для П. П. Бурковой кулинарный рецепт в художественном произведении является прежде всего **отражением объективной реальности** соответствующей эпохи, «знаками самоидентификации, знаками-традициями, знаками-культурными доминантами, знаками-идеологемами» [Буркова, 2005]. Типичные ситуации вплетения в художественный текст элементов кулинарного рецепта исследовательница описывает так: «В произведениях художественной литературы кулинарные рецепты встречаются в беседе хозяек (обмен опытом), в описании быта (женщина кормит мужчину), либо автор описывает кто, что, где, когда ел, при этом используются готовые рецепты, которые входят в кухню данной страны и взяты из окружающей действительности» [Буркова, 2005]. Автор, по мнению П. П. Бурковой, может вводить в текст элементы кулинарного рецепта, для того чтобы:

- «показать национальные особенности и черты своего народа;
- охарактеризовать особенности стола различных слоев населения – социальные особенности и проиллюстрировать вкусы и нравы современной им жизни;
- сравнить блюда различных народов и выразить свое отношение к разным национальным кухням;
- показать свой интерес к еде/кулинарии как к неотъемлемому компоненту жизни каждого человека;
- в процессе еды показать определенные (психологические) качества характера героев».

[Буркова, 2005, с. 132].

Одной из наиболее значимых причин использования в художественном тексте элементов рецепта является последний пункт. Можно упомянуть примеры из «Мертвых душ» Н. В. Гоголя, где характеры помещиков раскрываются в том числе и через описание их гастрономических привычек, обедов, которыми они угощают Чичикова: *пресный пирог с яйцом и блинцы* Коробочки, пригорелый и не сварившийся, но обильный спиртным обед Ноздрева, *сухарь из кулича* Плюшкина...

Текст рецепта в данном случае воспринимается как интертекст, рецепты «взяты из окружающей действительности». По определению школы Барта–Кристевой, интертекстуальность – это присутствие в одном тексте двух и более прототекстов, свойство любого текста вступать в диалог с другими текстами, «диалог двух дискурсов» [Кристева, 2004, с. 199]. По П. П. Бурковой, рецепт

в художественном тексте выступает своеобразной «памятью коллектива», интертекст рецепта представляет собой совокупность знаков, несущих информацию о быте, культуре, идентификации и самоидентификации народа [Буркова, 2005]. Исследовательница выделяет следующие виды интертекстов рецепта в тексте художественного произведения:

1. Интертекстуальность, образующая конструкции «текст в тексте»:

- цитаты без атрибуции;
- цитаты с атрибуцией;
- аллюзии.

2. Интертекст-пересказ:

- рецепт дает сам автор;
- рецепты дают герои;
- автор рассказывает, что и как готовят герои.

[Буркова, 2005, с. 106; 108–120].

При образовании «текста в тексте» кулинарный рецепт предстает более-менее обособленной и вычлняемой из общего текста произведения структурной единицей. Частотны указания на «чужое слово» – источник рецепта: ***К чаю печенье, это Эмилька от себя давала. Лидия это печенье хоть с закрытыми глазами: два желтка стереть с полстакана сахара, сто грамм шоколадного масла добавить...*** (Л. Улицкая, Цю-рихь). К «цитатам без атрибуции» относятся тексты рецептов, приводимые без каких-либо комментариев со стороны автора: *Перед тем как бросить рыбины на противень и отправить в жар духовки, их нашпиговывают дольками чеснока. Рыбы пекутся целиком, в собственном жиру* (А. Беляев, Старая крепость). В данном случае рецепт приводится для того, чтобы вызвать у читателя яркий образ процесса приготовления блюда, «зримую картину». Еда обычно воспринимается человеком как нечто положительное, поэтому просто описание приготовления блюда, без описания отношения к этому блюду героев или даже вкусовых качеств приготовленного, вызывает у читателя реакцию сопереживания. К особым случаям цитат без атрибуции относятся сноски, которые автор вводит в текст, чтобы пояснить, что за блюдо едят герои, и избежать возникновения лакуны.

В «цитатах с атрибуцией» приводимый рецепт комментируется автором либо героем; в текст рецепта включается личная эмоциональная оценка вкусовых качеств блюда, сложности его приготовления и т. д.: *Даже сам **рецепт «Слезы» благовонен. А от готового коктейля, от его пахучести, можно на минуту лишиться чувств и сознания. Я, например, – лишился. Лаванда –***

15 г. Вербена – 15 г. Одеколон «Лесная вода» – 30 г. Лак для ногтей – 2 г. Зубной эликсир – 150 г. Лимонад – 150 г. Приготовленную таким образом смесь надо двадцать минут помешивать веткой жимолости. Иные, правда, утверждают, что в случае необходимости можно жимолость заменить повиликой. **Это неверно и преступно. Режьте меня вдоль и поперек** – но вы меня не заставляйте помешивать повиликой «Слезу комсомолки», я буду помешивать его жимолостью (В. Ерофеев, Москва – Петушки). В приведенном примере в текст рецепта включается оценка повествователем рецепта, возникают ссылки на факты его биографии, обозначается полемика с «искажителями» рецепта. Подобное мы можем встретить в текстах рецептов «гастрономической» сферы, но в них это личностное начало подчинено цели повысить доверие адресата к рецепту, в художественном же тексте целью таких «отступлений» является создание образа героя.

Аллюзия – наличие в тексте элементов, функция которых состоит в указании на связь данного текста с другими текстами или же отсылке к определенным историческим, культурным и биографическим фактам [Энциклопедия «Кругосвет», URL: <http://slovari.yandex.ru/dict/krugosvet>]. В качестве аллюзии в художественном произведении может функционировать такой элемент текста кулинарного рецепта, как название, «номинация». Упоминание того, что, где, когда и как едят герои, выступает в тексте как знак соответствующей культуры и часто содержит неочевидный смысл. К примеру, Ю. М. Лотман в книге «Пушкин. Биография писателя. Евгений Онегин. Комментарий» обращает внимание на тот факт, что в доме Онегина в обычные дни подают дорогое французское шампанское (*вино кометы*), у Лариных он пил на именинах цимлянское, которое является более дешевым и «домашним» [Лотман, 1995]; таким образом, названия блюд в «Евгении Онегине» выступают в качестве знаков социальной идентификации и знаков культурных доминант.

Помимо образования «текст в тексте», кулинарный рецепт может включаться в художественное произведение как не обособленная, не отделенная его часть. Процесс приготовления блюда является частью повествования. При этом рецепт может давать как сам автор, так и его герои. В этом случае кулинарный рецепт уже перестает быть отдельным, включенным в произведение интертекстом; автор пересказывает его своими словами, делая процесс приготовления блюда частью развития сюжета. В качестве типичного примера можно привести следующий контекст:... *развел он в очаге огонь, в один котел засыпал гороху, а в другом стал готовить похлебку: покрошил гулены, сухих грибков, муку, засыпал гречневой крупой да гороховой мукой, сдобрил маслом и поставил на*

огонь (П. И. Мельников-Печерский, В лесах). В данном случае описание действий героя является одновременно пересказом кулинарного рецепта приготовления похлебки.

П. П. Буркова в своей работе исследовала в основном тексты классической литературы, где рецепт выступает как «знак действительности». Однако в произведениях художественной литературы, особенно в современных, встречаются способы использования жанра кулинарного рецепта, качественно отличающиеся от описанных П. П. Бурковой. Рассмотрим эти способы.

Прежде всего обращают на себя внимание тексты, в которых пища и ее приготовление выступает не просто «знаком объективной реальности», существующим наравне с другими знаками, такими как, например, манера одеваться, но становится определяющим символом для всего произведения. В таких произведениях рецепт выступает как **предмет обыгрывания** (например, становится средством создания «параллельной реальности» или рассматривается как текст).

В качестве примера проанализируем книгу В. Платовой «Тингль-Тангль». Главная героиня книги, Мика, работает поваром в ресторанчике и обладает даром «превращать любое блюдо в произведение искусства» (из аннотации). Будучи не очень успешна в иных сферах, в сфере приготовления пищи Мика «свехреализуется», приготовленные ей блюда в буквальном смысле слова «привораживают» людей. Поэтому героиня мыслит в «кулинарном» ключе, переводя впечатления окружающего мира на язык понятных ей символов. И это заметно даже в начале текста, до того как с ней происходит «инициация» и она получает свой дар. Рассмотрим пример из текста:

Гоша ... сказал открытым текстом: тело изуродовано так, что мама не горюй, вместо лица – кровавое месиво, запястья обеих рук сломаны, в груди – несколько ран различной величины: от фасоли до грецкого ореха.

И чуть ниже:

*...Мику мучила бессонница. Фасоль и грецкие орехи – только это и лезло ей в голову все последнее время. Фасолины с мягкими, сочащимися сукровицей отростками, битая скорлупа; сколько бы она не пыталась вспомнить лицо Павла Константиновича – выплывала лишь проклятая фасоль и орехи, перемолотые в пыль. Кровавое месиво, как выразился Гоша. **Если приправить его чесноком, горчичным соусом и майораном – получится сносная закуска***

(В. Платова. Тингль-Тангль).

В данном примере в сознании героини рассказ о смерти друга семьи превращается в кулинарный рецепт. Сознание преобразует страшное и пугающее событие в нечто привычное и знакомое, таким образом осмысляя его и пережи-

вая. Получается «метафора наоборот». Сам рецепт, конечно, относится к сфере реальности (**размятую фасоль и истолченные грецкие орехи заправить чесноком, горчичным соусом и майораном*), но поскольку в сознании героини ставится знак равенства между *фасолью и перемолотыми в пыль орехами* и *кровавым месивом* лица, рецепт перестает быть только включенным в произведение интертекстом и становится чем-то сюрреалистическим (*кровавое месиво лица заправить чесноком, горчичным соусом и майораном – получится сносная закуска*), позволяет выявить стратегии мышления героини (упрощение мира до вещного как более «безопасного»).

Встречаются в книге, разумеется, и «рецепты как знак действительности», хотя и здесь они прежде всего остаются «личными знаками» героини, характеризуют не эпоху, социальное положение или достаток семьи, а внутренний мир Мики. Чаще всего рецепты встречаются в виде интертекста-пересказа:

Рыбу лучше потушить.

Кроме специй, Мике понадобилось масло, лук, два салатных перца – красный и желтый, зелень и немного уксуса – все это нашлось в холодильнике и в шкафчике под окном. Мика даже не удивилась тому, что перец она не покупала: в желтом свете происходящего, когда все вокруг так реально и нереально одновременно, стоит ли обращать внимание на мелочи? Куски рыбы она сложила в казан, предварительно раскалив его на огне и залив доньшко маслом. Скучное Микино воображение, вдруг переставшее быть скучным, подсказывало: что делать сейчас, а что позже, как резать лук и как – перцы. Зелень ластилась к ней, луковые кольца обвивались вокруг пальцев – каждое из них стремилось обручиться с Микой, признаться ей в вечной любви. В жизни своей Мика не была так счастлива, так спокойна.

...Через полтора часа все было кончено: в казане золотились куски рыбы, и золотился лук, то тут, то там вспыхивали яркие стрелы не потерявшего цвет перца, а запах стоял просто одуряющий

(В. Платова. Тингль-Тангль).

В приведенный текст рецепта включаются практически все элементы структуры типичного кулинарного рецепта – ингредиенты (*рыба, лук, перец* и т. д.), способ приготовления (*куски рыбы сложить в казан*; приведенному отрывку предшествует еще долгий рассказ о подготовке кухонной утвари и рыбы), блок дополнительной информации (внешний вид и вкусовые качества блюда: *золотились куски рыбы, запах стоял одуряющий*) – за исключением названия. Тем не менее процесс приготовления, как бы ни был он важен для сюжета, служит лишь метафорой внутренней метаморфозы героини, поэтому в ряде случаев описание действий Мики заменяется описанием ее состояния (*Скучное Микино воображение, вдруг переставшее быть скучным, подсказы-*

вало: что делать сейчас, а что позже, как резать лук и как – перцы). С этого момента инициации Мика окончательно начинает мыслить «кулинарными» категориями: *Нельзя зависеть от одиннадцатилетней соплячки, нашептывал Мике оставленный дома фенхель. Даже если бы ей было двенадцать, двадцать четыре, тридцать шесть – такая зависимость протiwоестественна, нашептывал Мике оставленный дома шафран. Живи своей жизнью, нашептывали Мике имбирь, анис, куркума.*

Таким образом, в книге В. Платовой кулинарный рецепт выступает как опознавательный знак главной героини, способ ее мышления; на язык рецептов переводятся все происходящие события и процесс приготовления пищи становится не «знаком действительности», делающим произведение более «реалистичным», а, напротив, процессом создания сюрреального, субъективного, параллельного реальности мира.

В книге С. Носова «Член общества, или Голодное время» главный герой получает необременительную, хорошо оплачиваемую работу – вести кулинарный отдел в газете. С. Носов – известный писатель-постмодернист, его текст насыщен аллюзиями, отсылками к прецедентным текстам и по сути является «литературой о литературе». Так и его герой, составляя тексты для газеты, не может обойтись без отсылок к классикам. Вот типичный пример его текста:

Генерал взял лимон, выжимал сок на ломтики картофеля. Андрей Иванович насмелел и спросил:

– А зачем же, ваше превосходительство, лимон?

Видимо, пронзило генерала такое невежество...

– Ка-ак зачем? Да без этого ерунда выйдет, профанация! А покропи, а сухо-насухо вытри, а поджарь во фритюре... Ну, куда-а вам! Сокровище, перл, Рафаэль!..

Е. Замятин

КАРТОФЕЛЬ ВО ФРИТЮРЕ

Следуя совету генерала, возьмем лимон, 800 г картофеля.....

(все по той же «Кулинарии»)..... Приятного аппетита!

(разрядкой выделен текст «от героя», не входящий в рецепт – М. К., Т.С.)

(С. Носов. Член общества, или Голодное время).

Здесь рецепт тоже не выступает как «реалия мира», включаемая в произведение. Наоборот, текст рецепта – явление сугубо книжное. Герой обуславливает необходимость приготовления пищи ссылкой на художественную литературу (текст Е. Замятина), сам он это блюдо никогда не готовил и рецепт берет из «сталинской „Кулинарии“». Как героиня В. Платовой воспринимает мир через призму искусства готовить, так герой С. Носова воспринимает мир через

призму литературы. Еда – этот важный знак материального мира – становится только поводом обратиться к прецедентному тексту; рецепт из прецедентного текста «вырастает». Учитывая же, что этот текст принадлежит литературному герою, за которым стоит еще автор, рецепт оказывается еще дальше от «реалий мира», становясь скорее способом отрешиться от «реальной действительности» и погрузиться в «действительность литературную». На это работает и способ выбора приводимых элементов структуры рецепта. Приготовленный героем для газеты текст включает цитату из классика, название блюда, ингредиенты и способ приготовления. В книге способ приготовления неизменно опускается, в то время как остальные элементы приводятся полностью, см.:

КАЛАЧ ФИЛИППОВСКИЙ

Возьмите 8 стаканов муки, 2,5 стакана молока (это уже по тексту «Кулинарии»), 1, 5 пачки маргарина, 1,5 стакана сахарного песка, 5 штук яиц, 1 чайную ложку соли, 0, 5 палочки дрожжей.

Дрожжи и половину нормы муки растворить в подогретом молоке. Опару хорошо вымесить и поставить на..... Готовые калачи посыпать сахарной пудрой

(С. Носов. Член общества, или Голодное время).

Описание способа приготовления обрывается автором буквально на полуслове, это «неинтересно». Зато полностью, с указанием количества продуктов, дается список ингредиентов. Заметим, что в анализируемых П. П. Бурковой текстах классической литературы ситуация обычно прямо противоположна: ингредиенты (кроме основных) и особенно их количество представляются неважными и почти всегда опускаются, а внимание концентрируется на особенностях способа приготовления. Можно предположить, что способ приготовления является «более реальным», является действием, а герой С. Носова не действует, а только производит тексты. Количество ингредиентов – несомненный признак письменного текста, потому он и воспроизводится автором.

В романе С. Носова текст кулинарного рецепта выступает в качестве интертекста, но отсылает не к «реалии мира», а к прецедентным текстам, и является одним из способов погрузить читателя в оторванное от действительности пространство литературы. Можно сказать, что С. Носов обращается не к способу приготовления блюда, которое «стоит» за рецептом, а к самому *тексту рецепта*.

Еще один способ использования жанра кулинарного рецепта в художественном тексте заключается в использовании рецепта как **повода или причины для создания художественного произведения** (чаще всего рассказа). В та-

ком случае текст рецепта используется в художественном произведении целиком, не подвергаясь компрессии. В качестве примеров можно привести уже упоминавшийся выше сборник «Чайная книга», опубликованный издательством «Амфора» под редакцией Макса Фрая. В сборник входит тридцать рассказов от двадцати четырех авторов. Все произведения оформлены по одной схеме: вначале идет текст рассказа, а затем, как приложение, приводится рецепт, имеющий отношение к тексту этого рассказа (рецепт чаще всего принадлежит автору, но иногда и составителю сборника; чаще всего это рецепт чая, но возможна и какая-нибудь выпечка к чаю). Таким образом, происходит процесс, обратный компрессии: упомянутая в тексте номинация или «мини-текст» развертывается до целого рецепта. В отличие от вышеприведенного примера из «Шмагии» Г. Л. Олди, в «Чайной книге» читатель может точно узнать, какое блюдо ели герои, какой именно чай они пили, и даже может сам его приготовить. Приведем в пример рассказ Е. Касьян «Ключик от Виолетты». В самом тексте рассказа рецепт дается в следующем виде: *Виолетта насыпает в чайничек душистый байховый чай, добавляет щепоть сушеной мяты из банки, а через минутку – еще щепоть яблочных косточек.* В конце рассказа приводится полный текст рецепта:

Чай от Виолетты

Для приготовления чая лучше всего использовать родниковую или ключевую воду.

Для заварки нужно брать воду в середине процесса ее кипения (момент «белого ключа»), когда температура воды составляет примерно 95 градусов.

Заварочный чайник несколько раз ополаскивают кипятком и только затем в него закладывают порцию байхового чая (цейлонского или индийского) и тотчас же заливают кипятком доверху.

Как только чайный лист меняет окраску и становится медно-красным, добавляют листья перечной мяты и щепоть сухих яблочных косточек.

Еще в Древнем Риме настои из мяты употребляли для подъема духа и улучшения настроения. Считалось, что он благотворно действует на головной мозг. В старину на Руси «мятный чай» принимали для аппетита и добавляли в нюхательный табак.

Вытяжка же из яблочных косточек обладает чудодейственным свойством разглаживать морщины. Также считается, что 5-6 яблочных семечек полностью покрывают суточную потребность в йоде

(Е. Касьян. Ключик от Виолетты).

Рецепт в этом рассказе выполняет сразу несколько функций. Во-первых, благодаря полному тексту рецепта читатель может полнее представить себе атмосферу рассказа. Во-вторых, рецепт помогает охарактеризовать героиню,

«старую деву» Виолетту. В самом тексте, сосредоточенном на девочке Ляле, которая ходит к Виолетте пить чай, старушка почти не описывается. Рецепт добавляет штрихов к портрету героини: такое внимание к мелочам, тонкостям заварки (*использовать родниковую или ключевую воду, момент «белого ключа»*) говорит о деликатности и интеллигентности. И, в-третьих, рецепт можно использовать и непосредственно «в качестве рецепта», то есть для приготовления блюда; заварив именно такой чай, читатель как бы погрузится в пространство текста, сможет воспринять его органами чувств. В данном случае литература воздействует на реальность.

Функции «воздействия на реальность» и «создания атмосферы, соответствующей тексту» рецепт выполняет и в других рассказах сборника. К примеру, возьмем рецепт из рассказа Леи Любомирской «Несезон»:

Чайный пудинг

Сахар, 150 г

Зеленый чай, 100 г

Молоко, 3 дл

Желтки, 8 шт.

Несоленое сливочное масло

Высыпать чай в кастрюльку, залить кипящим молоком, закрыть крышкой и дать настояться 15 минут. Отфильтровать. Оставить остужаться.

Растереть желтки с сахаром, после этого, не переставая помешивать, начать понемногу добавлять остывший чай с молоком.

Смазать форму для пудинга (диаметр – 14 см, высота – 8 см) сливочным маслом. Вылить туда получившуюся массу.

Запечь в среднегорячей духовке.

Подавать остывшим

(Л. Любомирская. Несезон).

В этом тексте рассказ ведется от лица зимнего дождя (действие происходит в курортном городе), который коротает несезон в пансионе «Меховая тапочка» вместе с его хозяйкой Марией Луизой и дочкой хозяйки, маленькой девочкой Катиней. Текст передает атмосферу неспешного зимовья, с уютным одиночеством в маленькой компании, с прогулками под дождем и чаепитиями. Чай в рассказе – синоним гостеприимства: когда Мария Луиза приглашает дождь в пансион, она предлагает чай с пирогом; неловкая ситуация (*Здесь зимой делать нечего. Дождь все время...*) разрешается предложением: «Может, еще чайку?». Уют маленького пансиона неразрывно связан в сознании героя с чаем и «вкусностями к чаю». И рецепт, который приводится в конце рассказа, это рецепт чайного пудинга – выпечки, связанной, с одной стороны, с холод-

ным и промозглым временем года (пудинг – это «зимнее» блюдо), а с другой – с ощущением домашнего тепла и понятием семьи. Примечательно, что в самом рассказе чайный пудинг не упоминается, только говорится, что в тот день, когда настала весна и дождю пора было уходить, «с кухни пахло чем-то вкусным», с чем, потом, очевидно, пили чай. Тем не менее ассоциативно представляется, что это был именно пудинг. Читатель может воспользоваться рецептом и полнее ощутить атмосферу, описываемую в рассказе.

В вышеперечисленных примерах рецепт, помимо эстетической функции, выполняет еще и информативную: все эти рецепты можно использовать отдельно от рассказов, как собственно рецепты.

Таким образом, «размывающая сверхмодификация» жанра происходит в результате изменения выполняемой им функции, что влечет за собой изменения всех характеристик жанра. Исходный текст чаще всего подвергается компрессии и присутствует в «сверхмодифицированном» жанре в свернутом виде, при этом не всегда может быть с точностью восстановлен. Признаки жанра существенно изменяются. Такой «сверхмодифицированный» жанр находится на периферии жанрового поля, и дальнейшее его изменение часто ведет к мутации. Разграничить сверхмодификацию жанра и вторичную мутацию не всегда представляется возможным.

Выводы

Модификация жанра зависит от сферы его функционирования и может подразделяться на два вида («кристаллизующую» и «размывающую») в зависимости от направленности изменений – в сторону уменьшения либо увеличения вариативности воплощения жанрообразующих признаков. Степень модификации зависит от степени различий модифицированного жанра с исходной единицей – деривационным инвариантом.

Для «кристаллизующей» модификации характерно изменение любого одного жанрообразующего признака, кроме функции, возможно частичное изменение других признаков, а также переакцентуация функций вследствие механизма конверсии. Изменения направлены в сторону уменьшения вариативности воплощения жанрообразующих признаков. Скажем, жанр кулинарного рецепта подвергается «кристаллизующей» модификации в профессиональной сфере: изменяется признак «образ адресата» (из непрофессионала он становится профессионалом), становится характерна более высокая облигаторность, значи-

мость императивной функции повышается. Также рецепт менее вариативен в структурном и языковом воплощениях.

Для «размывающей» модификации характерно изменение жанрообразующих признаков в сторону увеличения вариативности. Умеренной «размывающей» модификации свойственно изменение нескольких жанрообразующих признаков (не функции), частичное изменение ряда других признаков, а также переакцентуация функций вследствие механизма конверсии. Умеренная «размывающая» модификация происходит с жанром кулинарного рецепта в «гастрономической» сфере. Изменяются такие признаки, как «образ автора» и «образ адресата»: личность автора эксплицируется, адресат приобретает более четкие характеристики (относится к определенной социальной или гендерной группе). Облигаторность уменьшается, преобладающей становится информативная функция. Изменения этих признаков приводят к изменениям других параметров жанра: становится возможным появление коммуникативного будущего и коммуникативного прошлого; появляется большая, чем даже в бытовой сфере, свобода в языковом и структурном воплощениях. В текстах «гастрономической» сферы более явно начинают проявляться признаки «родительского» для рецепта жанра бытового рассказа.

«Размывающая сверхмодификация» жанра связана с изменением выполняемой им функции, что влечет за собой изменения всех характеристик жанра, в том числе и языкового и структурного воплощения. Часто «сверхмодификация» происходит с помощью механизма компрессии. Тем не менее в сверхмодифицированном жанре опознается «свернутый» жанр, который при определенных условиях может быть восстановлен до полного жанра. С жанром кулинарного рецепта «размывающая сверхмодификация» происходит в художественной сфере. Изменяются функции, выполняемые рецептом: вместо информативной и императивной на первый план выходит эстетическая функция. С помощью деривационного механизма компрессии рецепт «свертывается» до заголовка или «мини-текста». В произведении он обычно играет роль «знака действительности» или является предметом обыгрывания («параллельная реальность», осмысляемый текст). Текст рецепта может использоваться в художественном произведении и целиком, где наряду с главенствующей эстетической функцией рецепт выполняет также присущую ему информативную. В этом случае текст рецепта вступает в сложные отношения с текстом рассказа, дополняя его или будучи связан с ним сетью ассоциаций.

Общие особенности видов и степеней модификации речевых жанров отражены в следующей таблице:

Таблица 2

Признаки видов и степеней модификации

Вид модификации		Сфера общения	Коммуникативная функция	Другие жанрообразующие признаки	Языковое и структурное воплощение	Основной механизм реализации
«Кристаллизующая»		изменяется	не изменяется; возможна переакцентуация	один изменяется; частичное изменение других	меньшая вариативность	конверсия
«Размывающая»	Умеренная	изменяется	не изменяется; возможна переакцентуация	несколько изменяются; частичное изменение других	большая вариативность	конверсия
	«Сверхмодификация»	изменяется	изменяется	частично изменяются	полное или частичное «свертывание»	компрессия

Глава 4. ВАРИАТИВНОСТЬ В СИСТЕМЕ РЕЧЕВЫХ ЖАНРОВ

Более 20 лет тому назад Т. В. Шмелева писала, что «аналогично тому, как в синтаксисе наряду с понятием модели предложения существует понятие его регулярной реализации, по отношению к модели РЖ может быть предложено понятие регулярной реализации РЖ, которые будут различаться прежде всего по сферам общения...» [Шмелева 1997, с. 97]. Сама мысль Т. В. Шмелевой была поддержана в жанроведении, но вместо термина «регулярная реализация» стали употреблять термин «вариативность». Так, В. А. Салимовский и Д. В. Яруллин пишут: «Гибкость и пластичность речевого жанра (М.М. Бахтин) проявляется в вариативности развития регулярно воспроизводимого в общении первичного замысла, тем самым в вариативном выборе и сочетании разноплановых моделей» [2017, с. 154].

Каковы причины вариативности жанра и что следует понимать под вариантом? Вариативность жанра отмечается только при попадании его в другой дискурс или можно наблюдать вариативность жанра и в пределах одного дискурса? Эти и подобные вопросы так или иначе встают перед исследователями речевых жанров, и хотя они уже поднимались в ряде работ [Орлова 1997, Салимовский 1999, Матханова 2004, Стексова 2004, 2014, Стексова, Лаврентьева 2018, Стексова, Крылов 2018, Рабенко 2018 и др.], признать, что есть их четкое понимание, пока преждевременно.

Понятие инварианта и варианта

Проблема вариативности в языке давно и прочно заняла свое место в лингвистических исследованиях [Якобсон 1995, Проблемы функциональной грамматики 2003 и мн. др.]. Т.Г. Рабенко считает, что «понимание вариативности как фундаментального свойства языковой системы, способа существования и функционирования всех без исключения единиц языка стало аксиомой современной лингвистики» [Рабенко 2018, с.38]. Конференция "Вариативность в языке и коммуникации", состоявшаяся в Институте лингвистики в октябре 2010 г., рассматривала вопросы грамматической и орфографической нормы и вариативности, семантического и лексического варьирования, разных функционально-стилистических вариантов языка и стилистического варьирования языковых средств в художественном тексте. О вариативности пишут и в связи с различными картинами мира. Так, в статье Дускаевой Л.Р., Салимовского В.А. прове-

денный анализ демонстрирует вариативность современной публицистической картины мира. По мнению авторов, публицистическая картина – это главным образом социально-политическая картина, которая при тоталитарном режиме базируется на одной идеологической доктрине и является единой для всего социума. Таковой была, в частности, советская картина общественно-политической жизни, запечатленная в текстах и в семантике слов мировоззренческой сферы. «Между тем в современной российской публицистике картина мира вариативна: ее общими элементами является отражение одних и тех же наиболее важных социальных событий (прежде всего событий, остающихся в истории, – таких, как война на Северном Кавказе, экономический кризис, выборы парламента и др.), но при этом критерии фиксации и оценки фактов, объективируемые ценности, реализуемые поведенческие установки различны, поскольку они обусловлены разными идеологиями – государственно-политической, либеральной, коммунистической, национально-патриотической и др.» [Дускаева, Салимовский 2012, с.7]. Авторы отмечают, что интенциональность журналистов, выражающих ту или иную идеологическую позицию, определяет выбор событий, их оценку, важнейшие характеристики текстовых категорий пространства и времени, и это обстоятельство позволяет говорить об интенциональных разновидностях публицистики, объективирующих различные картины действительности.

Все это еще раз подтверждает, что все единицы языка вариативны, каждая единица языка существует в виде множества различных вариантов. Как справедливо замечают Б.Норман и Х.Куссе, «множество не противоречит единству, а скорее предполагает его» [Норман, Куссе 2018, с. 6].

Представляется возможным и оправданным понятие вариативности распространить и на теорию речевых жанров. Причем оговоримся, что будем иметь в виду только вариативность, связанную с функционированием системы, или речевую, не говоря о вариативности, присущей самой системе языка. В связи с этим необходимо определиться, что понимается под вариантом и о каком варьировании пойдет речь. Л.К. Граудина в словарной статье энциклопедического словаря-справочника пишет, что вариантность – присущая языку способность к образованию видоизменений, модификаций одной и той же языковой единицы на различных уровнях языка [Культура русской речи 2003, с. 104]. Итак, под вариативностью понимается, с одной стороны, «представление о разных способах выражения какой-либо языковой сущности как об ее модификации, разновидности или как об отклонении от некоторой нормы». С другой стороны, под вариативностью понимается «способ существования и функциониро-

вания единиц языка и системы языковой в целом» [Лингвистический энциклопедический словарь 1990, с.80]. При первом понимании то, что видоизменяется, понимается как образец, норма, а вариант – как модификация этой нормы или отклонение от нее. Именно такое понимание лежит в основе наших рассуждений о производности в системе речевых жанров. При втором понимании вводится оппозиция инвариант – вариант. Под вариантами понимаются разные проявления одного и того же, исходная единица при всех изменениях остается сама собой. В понятии инварианта отражаются признаки, свойства группы объектов, образуемой вариантами.

А.В. Бондарко под инвариантом понимает «признак или комплекс признаков изучаемых системных объектов (языковых и речевых единиц, классов и категорий, их значений и функций), который остается неизменным при всех преобразованиях, обусловленных взаимодействием исходной системы с окружающей средой» [Бондарко 2003, с.5]. Отсюда следует, что вариативность обусловлена тем, что инвариант подвергается преобразованиям в результате взаимодействия системы и среды.

Б.Норман и Х. Куссе [2018], рассуждая о семантической инвариантности, отмечают три возможности определения инварианта: 1) как совокупность всех возможных и реализованных в речи актуальных значений; определения его 2) как общего значения и 3) как основного значения. Они уточняют, что «при определении инварианта как основного значения предполагается, что инвариант сохраняется в языковом сознании участников коммуникации во всех контекстах и коммуникативных ситуациях...» [Норман, Куссе 2018, с.14]. По их мнению, эти названные подходы к определению инварианта представляют собой разные теории инвариантности. Исследователи считают, что общее значение не всегда позволяет однозначно идентифицировать определенный объект. Они ставят под сомнение универсальность общих значений языковых единиц и в качестве инварианта рассматривают основное значение, которое, «в отличие от общего, не охватывает все семантические разновидности при употреблении слова или другого выражения». Если общее значение обогащается в контексте, то основное значение интерпретируется в тексте [там же, с. 19]. И такое понимание инварианта и вариантов имеет право на существование в системе речевых жанров. Инвариант как некий ментальный конструкт функционирует в речи в целой серии своих вариантов. Но рассмотрение речевых жанров в таком аспекте не связано с понятием деривационных процессов. Это уже вариативность другого типа.

В теории речевых жанров, как мы уже отмечали, нет однозначного понимания вариативности речевого жанра. По мнению И.П. Матхановой, «общими понятиями, позволяющими анализировать речевую вариативность, можно считать **прототип** как лучший образец, хранящийся в сознании коммуниканта, точки когнитивной референции [Лакофф 1996] и «фамильное» сходство [Витгенштейн 1985], согласно которому представлять некое единство (категорию) могут элементы, даже если у них нет явного общего свойства, но они, как члены одной семьи, связаны друг с другом отдельными чертами» [Матханова 2004, с. 76].

Другие исследователи не разводят понятия инварианта и прототипа: «На когнитивном уровне речевой жанр представлен как ментальная схема (**прототип**), **иначе инвариант**, который формируется в результате типизации коммуникативных ситуаций, сопряженных с речевым жанром и влияющих на процесс текстообразования» [Рабенко 2018, с.68]. Исследователь понимает жанровую вариативность лишь «как процесс модификации жанра (жанровых признаков) под влиянием коммуникативно-прагматических условий его реализации» [Рабенко 2018, с. 272].

Нам же представляется, что системе речевых жанров свойственна вариативность разного рода. Мы различаем вариативность жанров а) как результат деривационных процессов (а именно – модификации), б) вариативность жанра в пределах одного дискурса (т.е. вариативность, не связанная с отношениями производности), в) вариативность способов языкового выражения одного и того же жанра и г) вариативность жанровой интерпретации высказывания адресатами. Другими словами, один термин используется по отношению к разным по своей природе языковым явлениям, и, таким образом, можно выделить по крайней мере четыре типа вариативности. Ср.: Так, фразы: *Прошу дать мне эту книгу; Дайте мне, пожалуйста, эту книгу; Не могли бы вы дать мне эту книгу* демонстрируют варьирование (вариации)³ способов языкового выражения жанра просьбы, но не вариативность жанра. А вот переход из одной сферы общения в другую (т.е. процесс модификации) ведет к появлению варианта жанра.

Описание четырех «разновидностей жанра» жалобы Т.В. Шмелевой хорошо иллюстрирует нашу мысль о том, что один жанр может иметь **разные по своей природе варианты**. Так, Т.В. Шмелева отмечает, что речевой жанр жалобы является семантически сложным: включает компоненты информации (рассказ о событии, поступке, положении дел), негативной оценки и императивный компонент (просьбу изменить положение дел, наказать за проступок

³ Ср. разграничение понятий вариации и варианта в [Сложноподчиненное предложение 2008 и Рабенко 2018]

и т.д.). «Варианты соотношения этих компонентов по линии центральность/ периферийность, – пишет Т.В.Шмелева, – формируют разновидности этого жанра» [Культура русской речи, 2003, с.182]. Исследователь выделяет четыре варианта: жалоба₁ – функционирует в разговорно-бытовой сфере, преимущественно в детской речи, коммуникативная цель: сообщить о некоем поступке третьего лица, которое негативно оценивается. Жалоба₂ – также принадлежит разговорно-бытовой сфере, но цель этой жалобы – вызвать сочувствие, сострадание у адресата, а объектом негативной оценки является положение дел, в котором оказался сам говорящий. В жалобе₃ – также в разговорно-бытовой сфере на первое место по значимости выходит императивная составляющая, цель – вызвать поступки, направленные на изменение ситуации: «Ваши дети очень шумят!»).

Итак, все эти три жалобы не меняют своих жанрообразующих характеристик, они лишь по разному актуализируют один из общих компонентов. Именно поэтому мы считаем, что здесь проявляется вариативность жанра внутри одного дискурса, эти варианты не связаны с производностью.

Иначе обстоит дело с вариантом жалобы₄, которая функционирует в юридическом дискурсе, цель которой обжаловать решение суда или какой-либо инстанции с целью пересмотра решения. Это уже вторичный жанр, производный, по отношению к которому используются и другие номинации: апелляция (во втором значении) или, как отмечает Т.В. Шмелева, «в современной адвокатской практике этот жанр именуется обычно *жалоба, кассационная жалоба*» [Культура русской речи, 2003:72].

Переход жалобы₁ из разговорно-бытовой сферы в официально-деловую также приводит к появлению нового варианта, который мы привычно именуем доносом. Принципиальным в этом случае становится изменение одной из жанрообразующих характеристик: автор анонимен. Жалоба₃ при смене дискурса с разговорно-бытового на официально-деловой также имеет свой вторичный вариант, адресатом которого является либо лицо, либо какая-либо инстанция, обладающие полномочиями. Примерами такого варианта жалобы являются записи в «Книге жалоб и предложений», обращения с жалобой на кого-либо в вышестоящие инстанции. Ключевой фразой такой жалобы, реализующей основную интенцию, является «Прошу принять меры...».

Аналогично функционирует и жанр интервью, который обычно в системе РЖ относится к жанрам публицистики. Однако интервью встречается и в других стилях, но при этом меняет свое «имя» в соответствии с изменением неко-

торых жанрообразующих признаков. Так, в официально-деловом стиле вариантами интервью будут являться:

- «беседа при приеме граждан»;
- «деловой разговор по телефону»

В научном стиле – анкета, опрос, которые используются как инструмент исследовательских работ, также по сути остаются вариантами интервью.

О том, что изменение сферы функционирования связано с изменением характеристик жанра, свидетельствует, например, упоминавшаяся уже работа Т. В. Русиновой, в котором исследователь рассматривает изменения в структуре жанров и выборе языковых средств директивного жанра с включением запрета в двух сферах употребления – сфере образования и сфере спорта [Русинова 2005].

Как уже было отмечено, о вариативности подобного типа можно говорить в том случае, если жанрообразующие признаки, характеризующие деривационный инвариант жанра, в варианте претерпевают какие-либо изменения, но эти изменения не столь велики, чтобы мы не могли «узнать», идентифицировать жанр. По мнению В.А. Салимовского и Д.В. Яруллина, общая исходная целеустановка по-разному актуализируется в многочисленных жанровых вариантах в различных коммуникативных условиях. Следовательно, критерием идентичности жанра является иллокутивная функция речевого высказывания [Салимовский, Яруллин 2017, с. 151-159]. Из этого утверждения следует, что изменение всех жанрообразующих признаков, за исключением иллокутивной функции, приводит к варьированию жанра, а смена иллокутивной функции свидетельствует о появлении другого жанра. Это утверждение согласуется с нашим пониманием процессов модификации и мутации жанров.

Если вариативность жанра, обусловленная сменой дискурса (в этом случае можно говорить о функционально-стилевых вариантах), является результатом деривационного процесса модификации, то вариативность жанра в пределах одного дискурса (например, обвинение в политическом дискурсе в зависимости от функционирования высказывания в ядре или на периферии политического дискурса) не связана с процессами производности. Не имеют отношения к деривационным процессам и вариативность языковых средств выражения, и вариативность жанровой интерпретации высказывания адресатом. В принципе можно еще выделить еще один вид вариативности – вариативность одного и того же жанра в пределах одного стиля, но в разные исторические эпохи, как это сделала в своей очень интересной статье Н.В. Орлова, рассматривая изменения в жанре энциклопедической статьи, которые произошли под

влиянием на него социокультурного контекста и стилистической системы языка. Автор сопоставляет три наиболее значительных издания в диахроническом интервале с конца XIX века по настоящее время и уточняет обстоятельства трансформации жанра в направлении от собственно научного к научно-справочному [Орлова 2015]. Но диахроническая вариативность остается за пределами нашего исследования. Рассмотрим все типы синхронной вариативности более подробно.

Вариативность жанра как результат внутрижанровых деривационных процессов

Под этим типом вариативности будем понимать вариативность жанра при смене дискурса, которая является результатом деривационного процесса модификации.

По мнению В.А. Салимовского, одним из актуальных вопросов является сложная проблема изучения речевых жанров, представляющих разные функциональные стили [Салимовский 1999]. Как верно замечает Н.В. Орлова, «до сих пор не опровергнуто ни одно из двух противоречащих друг другу утверждений: 1) у каждого стиля свой репертуар жанров и 2) жанр может переходить из стиля в стиль, т.е. не реализуется в каком-то одном стиле» [Орлова 1997:51].

В контекст наших рассуждений вполне укладывается второе утверждение: один и тот же жанр может быть представлен серией своих вариантов в разных сферах функционирования, в разных дискурсах. Проиллюстрируем это рядом примеров, сравнивая похожие, но не тождественные случаи.

Как известно, и варианты одного жанра, и разные по сути жанры могут иметь одно и то же «имя». Покажем это на примере жанров *комментария* и *обвинения*.

Наблюдения показывают, что под комментарием зачастую понимают совершенно разные тексты. Закономерно возникает вопрос: они представляют собой один и тот же жанр в разных вариантах или же этим именем называют разные жанры речи?

По данным толковых словарей С.И. Ожегова, Т.Ф. Ефремовой, МАС, слово *комментарий* имеет два значения:

- 1) объяснение, толкование к какому-н. тексту;
- 2) рассуждения, пояснения и критические замечания о чем-н.

Рассмотрим разные виды комментариев.

Научный комментарий. В «Справочнике издателя и автора» А.Э. Мильчина комментарии определяются как часть аппарата издания, вспомогательные тексты, которые содержат толкование и оценку произведения (в целом или отдельных мест) и тем помогают читателю глубоко понять его [Мильчин 2003]. Уже из этого определения можно вывести научный характер комментария.

Комментарии могут представлять собой отдельный самостоятельный текст. Примером может послужить комментарий Ю.М. Лотмана к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин» (Л., «Просвещение», 1983).

Определение М.А. Гаспарова (комментарий – искусство перевода) [Гаспаров 2004] М. Майофис уточняет следующим образом: комментарий – «это перевод произведения с языка автора на тот язык, который комментатор считает релевантным для своей аудитории» [Майофис 2004: 68]. В целом, коммуникативную цель такого речевого жанра можно определить как информативную. По замечанию Ю.М. Лотмана, комментарий выполняет исследовательские и просветительские задачи [Лотман 1995].

Образ автора в таких комментариях всегда характеризуется большей осведомленностью в проблеме по сравнению с адресатом. Автор – авторитетный специалист. Адресат менее осведомлен, но заинтересован в получении дополнительной информации. Можно говорить о том, что комментарий пишется в пользу адресата. Уже упомянутый комментарий к «Евгению Онегину» адресован учителям. Диктумное содержание полностью сосредоточено на одном объекте – романе, хотя комментируются его отдельные фрагменты, строки, даже лексемы. Языковое воплощение комментария выдержано в научном стиле.

Комментарий в печатных СМИ. В современных СМИ популярна рубрика «комментарии»: «комментарий психолога Дарьи Энгель», «комментарий нумеролога Михаила Калюжного», «комментарий АиФ», «комментарий специалистов» и под. Обратимся к комментарию, опубликованному в газете «Аргументы и факты»: *Говорят, ученые Академгородка подарили зоопарку двух лисят.* Комментарий «АиФ на Оби»: *Двух одомашненных лисят подарили детскому контактному зоопарку «Теремок» в наукограде «Кольцово» сотрудники Новосибирского института цитологии и генетики СО РАН. Как сообщает пресс-служба СО РАН, лисята (рыжий Адам и чернобурый Алу) выведены на ферме института. Они любят детей, практически ручные. Сейчас Адам и Алу живут в клетках, едят специально приготовленный фарш, который им привозят из института. Ученые обещают, что скоро они привыкнут к новому месту и окружению. Зоопарк «Теремок» будет работать до первых серьезных холодов.*

Потом его жителей переведут в зимние квартиры. Лисят планируют устроить на зиму в Центре детского творчества «Созвездие» (АИФ, № 40, 2013).

Энциклопедический словарь-справочник «Культура русской речи» в отличие от толковых словарей выделяет три значения интересующей нас лексемы: 1) жанр аналитической журналистики; 2); подробное сообщение/рассказ о чем-либо; 3) объяснение, пояснение, примечание в разных сферах деятельности.

Несмотря на то, что подобные комментарии функционируют в СМИ, вряд ли их можно отнести к аналитике. Обычно в подобного рода текстах подтверждается упомянутый факт и дается более подробное сообщение по его поводу. Другими словами, этот комментарий соответствует второму значению данного слова, выделенному в словаре-справочнике: как синоним объяснения или подробного сообщения/рассказа о чем-либо [Культура русской речи: 250-251]. И, следовательно, коммуникативная цель подобного комментария, также как и научного комментария, информативная.

Этот комментарий также принадлежит более осведомленному автору, который делится сведениями с широким кругом читателей. Причем, имя автора может быть либо неважно, либо специально подчеркивается для придания большего веса комментарию («комментарий психолога Дарьи Энгель»), т.к. содержит в себе указание на компетентность автора.

Адресатом такого комментария становится широкий круг читателей, которых заинтересует данная тема.

По параметру коммуникативного прошлого этот вид комментария ничем не отличается от предыдущих, т.е. это реактивный жанр, но обычно это реакция на вербально выраженный запрос информации, который, как представляется, может отсутствовать или быть инициирован самими журналистами. Думается, что форма «вопрос – комментарий (ответ)» – это лишь средство актуализации информации.

Комментарий СМИ не подразумевает продолжения коммуникации по данной теме, следовательно, он не обладает коммуникативным будущим.

Если анализировать диктумное содержание, то интересно обратить внимание на объект комментариев. Как правило, здесь дается информация о каком-либо одном событии, вызвавшем интерес у читателей.

С точки зрения языкового воплощения этот комментарий обычно пишется нейтральным публицистическим стилем, без особого проявления эмоциональности и экспрессивности.

Но не только журналисты, ведущие колонок, блогов могут оставлять свои комментарии. По верному замечанию О.В. Балясниковой, интернет как откры-

тое информационное пространство предоставляет возможности непосредственного участия читателей в диалоге, который строится вокруг события, вызывающего противоположные или неоднозначные реакции [Балясникова 2013, с. 169]. Многие информационные сайты намеренно программируют возможность для читателей выразить свое мнение о прочитанном материале, вводя форму «комментарии». Это одна из форм проявления общественного мнения наряду с блогами, интернет-чатами и под. Слово «комментарии» в данном случае используется в значении, как «рассуждения, пояснительные и критические замечания о чем-н.». Таким образом, в интернет-дискурсе функционирует еще один жанр комментариев.

В качестве примеров взяты комментарии, размещенные на Российском коммуникационном портале Mail.ru (в примерах сохраняются авторские орфография, пунктуация, грамматика). Тематика комментируемых материалов разнообразная: светские новости, городские события, события всероссийского масштаба, происшествия, криминал.

Как представляется, основная коммуникативная цель этих комментариев – выразить отношение, чаще всего негативное, к комментируемому событию или его герою. Таким образом, комментарий уже становится не информативным жанром, а оценочным и даже в некоторых случаях императивным. Пример прямых призывов: *Рабочего пытать, пока не сдаст хозяина. А хозяина под расстрел. Раз 10 такое провернуть, больше никто не захочет бодяжить молочко. в нашем мире отстреливать вместо собак людей надо.... Дааа...надо вводить смертную казнь ...в первую очередь смертная казнь – педофилам, чиновникам , берущим взятки...*

По параметру соотношения образа автора (комментатора) и адресата также наблюдаются различия. Автором комментариев может стать любой пользователь интернета, причем чаще всего анонимным. В силу этого невозможно однозначно судить о его компетентности, осведомленности. Очевидно только, что автор комментария заинтересован в обнародовании своего мнения. В зависимости от того, каков характер реакции (эмоциональный, рациональный, игровой, прагматический) и какая речевая стратегия выбирается (конфликтная, агрессивная, ироничная, сотрудничества и др.), комментаторы предстают как разные языковые личности. При этом в отличие от первых двух комментариев комментарий₃ не всегда в пользу адресата. Адресатами этого вида комментариев становятся также все заинтересованные пользователи интернета.

Жанр реактивный, ориентированный на дальнейшую коммуникацию, т.к. сам комментарий может стать объектом следующего комментария.

Объекты интернет-комментариев различны:

- Пропозитивное содержание текста–стимула. Большая часть комментариев – это реакции на сам факт, событие, лежащие в основе электронной статьи.
- Персонаж / герой текста-стимула. Нередко объектом комментария становится не само событие, а лицо, упомянутое в публикации. Читатели выражают свое личное отношение к данному лицу, чаще всего негативное, и тем самым выражают свое критичное отношение и ко всей статье: *Ох ты бедный, горемычный "мэр"!!! Стоит он несчастный как все, ай-я-яй! Да из-за этого барана как раз и пробки!*
- Пропозитивное содержание другого комментария. Интерактивность электронной коммуникации позволяет читателям реагировать не только на саму публикацию, но и на уже появившиеся комментарии к ней. И в таком случае комментарии перерастают в дискуссию с четким противопоставлением разных позиций, как, например, это произошло после публикации о животных, больных бешенством: *Собак бродячих надо почаще отстреливать. Не дай бог такая укусит, потом весь год лечится + последствия от лекарств.* Этот комментарий вызвал активную ответную реакцию: *такие как вы гораздо хуже бродячих собак... Тебя отстрелить надо. Дай хоть один достоверный случай того, что собака, больная бешенством, покусала кого-либо?*
- Автор/журналист текста-стимула. Комментаторы не только реагируют на содержание статьи, с которым они не всегда согласны, но и выявляют логические нестыковки в тексте, считают, что журналисты обнародуют непроверенную информацию. В других случаях мотивом, побудившим написать комментарий, становятся опечатки, неудачные обороты речи и другие собственно лингвистические причины. *"Движение груза не связано с гидравлическими испытаниями,..." – Движение ГРУНТА! Ув. журналисты! Вы читаете то, что пишете?*
- Автор другого комментария. Очень часто, выражая несогласие с каким-либо комментарием, читатели «переходят на личности» и уже оценивают не содержание комментария, а его автора: *Слышь ты, Али, не совался бы ты и не мешался, когда люди разговаривают. Тебе разве давали слово?* В таком случае несогласие с точкой зрения комментатора подменяется выражением негативного отношения к способу выражения мысли: *Научись, для начала, по русски писать, а то читать противно.* Ассоциации. Нередко электронная статья становится лишь формальным поводом, породившим комментарий. Представляется, что их авторами являются люди, имеющие «идею фикс», готовые высказывать ее при любом удобном случае. При этом ведущей интенцией авто-

ра становится интенция самопрезентации. Как таковой обратной связи в таких случаях нет, комментарий написан не по поводу статьи, а в ответ на ассоциацию, появившуюся при ее прочтении. Так, стимулом для ассоциации является упоминание имен известных чиновников, политических деятелей, звезд шоу-бизнеса и под.

Языковое воплощение – разговорно-бытовой стиль с обилием просторечных выражений, экспрессивно-окрашенных лексем, бранной лексики, часто на «границе фола». Интернет-комментарии грешат орфографическими, пунктуационными и грамматическими ошибками, что еще раз свидетельствует о том, что автором интернет-комментария может быть любой пользователь интернета.

Таким образом, разные коммуникативные условия приводят к тому, что под одним именем существуют, по крайней мере, три разных жанра: комментарий₁ с информативной коммуникативной целью, с автором, обладающим информацией, и адресатом, заинтересованным в получении информации. Комментарий₂ реализует воздействующую функцию, авторы его – журналисты, общественные или политические деятели, медийные лица. Комментарий₃ стоит особняком, так как его главная цель – выразить свое субъективное мнение по какому-либо вопросу, это оценочно-императивный жанр. Автор – любой пользователь интернета, чаще всего анонимный. Таким образом, здесь мы не можем безоговорочно говорить о вариантах жанра. Комментарий₁ и комментарий₂ являются разными жанрами и не связаны между собой деривационными отношениями. Можно предположить, что комментарий₂ и комментарий₃ связаны деривационными отношениями: комментарий₃ появился в результате мутации комментария₂ (меняется образ автора, расширяется коммуникативная функция), хотя возможно и другое объяснение⁴.

Сравним с жанром, который в разных дискурсах, сохраняя тождество, выступает в своих вариантах.

Речевой жанр обвинения в разных дискурсах (в разговорно-бытовом и политическом) функционирует в разных вариантах.⁵ Жанрообразующие признаки сохраняются и в том, и в другом случае, но их наполнение, характеристики варьируются. Так, любой жанр обвинения предполагает наличие таких участников, как обвинитель, обвиняемый и пострадавший. Но если в бытовой

⁴ Возможно, комментарий₃ появился как калька с английского *comment* (изначально же язык интернета – английский), а в англ. это существительное означает ещё и «отзыв», а также глагол со значением «высказывать мнение». В таком случае с жанровой точки зрения он будет ближе к жанру отзыва.

⁵ Более подробно об этом см. [Стексова, Лаврентьева 2018]

сфере обвинителем является непосредственно говорящий, то в политическом дискурсе обвинитель чаще всего опосредован, в его роли может выступать представитель масс-медиа. Пострадавший в бытовой сфере может быть равен обвинителю, а может быть и третьим лицом. В политическом дискурсе пострадавший и обвинитель – обязательно разные персоны. Обвиняемый в бытовой сфере всегда конкретен и, как правило, является адресатом, участником коммуникации. В политическом же дискурсе в качестве обвиняемого может выступать некий сегмент социума. Обвиняемый не равен непосредственному адресату. И в том, и в другом варианте основанием для обвинения являются ненормативные действия обвиняемого. При общности коммуникативной цели (отрицательная оценка действий обвиняемого и воздействие на эмоциональное состояние обвиняемого) вариант жанра в политическом дискурсе имеет и дополнительную цель: дискредитация объекта обвинения в глазах третьих лиц.

Перлокутивный эффект бытового обвинения – это чувство вины, желание изменить поведение. Обвинение в политическом дискурсе приводит к формированию общественного мнения.

До сих пор мы рассматривали одноименные варианты. Но следует учитывать и тот факт, что варианты одного и того же жанра в разных дискурсах могут иметь разную номинацию, по сути оставаясь вариантами одного жанра. Покажем это на примере пары: лозунг – слоган⁶.

Соотношение призыва и слогана рассматривается в коллективной монографии, авторы которой считают, что в социальной рекламе «часто слоганом становится речевой жанр призыва». Но, по их мнению, исходный жанр призыва может видоизменяться в составе социальной рекламы и не может рассматриваться как отдельный элементарный речевой жанр, так как не может функционировать вне контекста, т.е. социальной рекламы [Демешкина и др. 2016, с. 232-233].

Исследователи отмечают, что термин слоган стал активно использоваться и как синоним слова лозунг, что признают вполне правомерным, поскольку у лозунгов и слоганов много общего [Тортунова 2006]. С другой стороны, отмечают, что из необходимости воспрепятствовать отождествлению понятий появились новые термины: политический слоган, рекламный слоган [Тортунова 2015].

Н. П. Белоусова разделяет понятия лозунг и слоган по функционально-стилистическому признаку [Белоусова 2006]. А. П. Чудинов отмечает, что различие в терминах связано с разграничением идеологии – коммунистической

⁶ Более подробно об этом см. [Стексова, Крылов 2018]

(лозунг) или либеральной (слоган) пропаганды [Чудинов 2008: 39]. По наблюдениям И. А. Тортунновой, термины слоган и политический слоган постепенно вытеснили традиционные для советской науки лозунг, девиз, призыв. [Тортуннова 2012, с. 103].

Анализ основных актуальных исследований рекламного слогана показывает отсутствие единого подхода к пониманию рекламного слогана как особого жанра или варианта жанра политического лозунга.

Сопоставление жанра лозунга/призыва в политическом дискурсе и жанра слогана в рекламном дискурсе по основным жанрообразующим признакам дает нам следующую картину.

Таблица 3.

Сопоставительная характеристика лозунга и слогана

	Лозунг, призыв	Слоган
Коммуникативная цель	Воздействие	Комплексная
Образ автора	Обобщенный, авторитетный	Анонимный
Образ адресата	Обобщенный (может быть часть социума), ведомый	Чаще ограниченная часть общества, реже – обобщенный
Фактор коммуникативного прошлого	Инициальный	Инициальный
Фактор будущего	Не требует вербальной реакции	Не требует вербальной реакции
Языковое воплощение	Декларативность, прямые высказывания	Экспрессивность, лаконичность, клишированность
Место в коммуникации	Является изолированным текстом	Допускает изолированное употребление, но чаще в составе рекламного текста

Как видим, слоган подвергся процессу модификации, т.е. видоизменению некоторых характеристик, но эти новые свойства не затрагивают сущности жанра, не меняют принципиальную характеристику коммуникативной цели воздействия. Следовательно, лозунг и слоган – это варианты одного жанра, т.е. ее модификации, не нарушающие тождества модели. Косвенным подтверждением этого является и тот факт, что в английском языке лозунг, призыв и слоган имеют одну номинацию: *слоган*. Все это не позволяет нам согласиться с теми исследователями, которые рассматривают лозунг и слоган как самостоятельные жанры речи.

Вариативность жанра в пределах одного дискурса (соотношение инвариант – варианты)

В основании вариативности этого типа уже не лежат деривационные процессы. Здесь под инвариантом понимается некий идеальный ментальный конструкт, который в речевой практике может воплощаться в целой серии вариантов.

В предыдущем параграфе мы рассмотрели три жанра комментария, связанные с функционированием в разных дискурсах: научном, публицистическом и интернет-дискурсе и выявили ряд различий комментария₁, комментария₂ и комментария₃. Но и внутри этих дискурсов жанр может иметь варианты. Так, например, частным случаем научного комментария является комментарий-примечание: *Наката тихо проработал в мастерской тридцать семь лет, ни на день не уходил в отпуск, так что на его счете в местном почтовом отделении накопились кое-какие деньги.* – Примечание: *почтовые отделения в Японии выполняют и функции сберегательных касс* (Харуки Мураками «Кафка на пляже» в переводе И. и С. Логачевых). Автором подобных комментариев могут быть либо сами авторы произведений, либо редакторы, либо переводчики. Они комментируют отдельные лексемы, исторические факты, имена собственные, то есть то, что, по их мнению, может быть не понято адресатом. Комментатор более осведомлен, чем адресат. Поэтому функцию данного типа комментариев можно назвать функцией выравнивания фоновых знаний автора и адресата. Совпадая по всем параметрам с научным комментарием, комментарий-примечание характеризуется ограничениями в диктумном содержании, меньшим объемом и позицией в тексте (может быть постраничный комментарий и затекстовый).

Комментарий₂ в публицистике так же может быть представлен рядом вариантов. *Аналитический комментарий.* По мнению А.А. Грабельникова, «комментарий может иметь пропагандистскую, критическую, сатирическую, полемическую окраску в зависимости от конкретного повода» [Грабельников 2004, с. 224]. В.И. Коньков отмечает, что основные речевые намерения автора комментария направлены на выражение своего мнения, своего отношения, своих оценок [Коньков 2004, с. 90 и сл.]. Существенной особенностью комментария он называет полемичность. Следовательно, коммуникативная цель может быть определена как воздействующая. Объектом комментария может стать любой элемент жизни общества, который воспринимается этим обществом неоднозначно. Авторами подобных комментариев обычно становятся журналисты-

публицисты, известные общественные и политические деятели. В качестве примера рассмотрим комментарий Дмитрия Быкова «Красный день календаря» (http://www.trud.ru/article/06-11-2008/135115_krasnyj_den.html). Автор высказывает свою точку зрения, которая заведомо отличается от точки зрения других: *И если кто-то скажет, что революция с ее террором страшней, я уже позволю себе в этом несколько усомниться, чтобы ни думали обо мне друзья-интеллигенты. <...> И как хотите – все, кто верит в способность народа самостоятельно брать власть и распоряжаться страной, на словах принадлежащей нам, а на деле давно экспроприированной, будут этот день отмечать.*

Этот жанр обычно имеет не коммуникативное прошлое, а событийное, другими словами он – реакция не на текст, а на событие. Так, автор комментария посвящает свои рассуждения политическому событию – отмене празднования годовщины революции: *Честно говоря, долгая общегосударственная борьба с праздником Октябрьской революции всегда вызывала у меня недоумение.* Аналитический комментарий не предполагает коммуникативного будущего, хотя и может послужить стимулом для других текстов.

Говоря о языковом воплощении, необходимо подчеркнуть два обязательных момента. Во-первых, аналитичность жанра диктует ему форму не повествования, а рассуждения (риторические вопросы; *Авторитаризма меньше? Не думаю. Законности больше? Вряд ли*). Во-вторых, аналитический комментарий имеет ярко выраженный личностный характер (текст от первого лица: *я, меня*; выражение субъективного восприятия: *я уже позволю себе в этом несколько усомниться, в чем я, честно говоря, сомневаюсь*). Текст адресатно направлен, автор комментария апеллирует к мнению читателя (*И тогда я, знаете, понял; местоимение мы в значении я и вы, т.е. разделяющие ту же точку зрения; противники же маркируются неопределенным местоимением: И если кто-то скажет, что...*).

Вариантом публицистического аналитического комментария, по мнению Н.Б. Руженцевой [Руженцева 2013], является *протестный комментарий*, широко распространенный в колонках колумнистов, в блогах. По ее наблюдениям, протестный комментарий также имеет ярко выраженный воздействующий характер через выражение собственной точки зрения на события с участием властных структур.

Автор протестного комментария – «человек, абсолютно не приемлющий действия как законодательной, так и исполнительной власти» [Руженцева 2013, с. 268]. Автор – конкретен, это может быть известный журналист, общественный деятель, медийное лицо, мнение которого интересно другим людям.

В примере комментария «Сквозь разбитые очки. О смешных и неисполнимых законах» автор Иван Давыдов – литератор (<http://lenta.ru/columns/2013/06/19/glass/>). Адресат – пользователи Интернета, разделяющие взгляды и убеждения автора. Другими словами, автор и адресаты – единомышленники, неслучайно в тексте местоимения *мы* и *вы* употреблены синонимично: *Вы (мы) можете (можем) продолжать свое веселье, но вот уже школьник в Ставрополье обнаружил в пособии по литературе пропаганду гомосексуализма.* Люди, не разделяющие взглядов автора комментария, противопоставлены, они не включены в *мы(вы)*, для их обозначения используется местоимение 3 л.: *Государство навязывает им стандарты поведения, способы осмысления реальности и варианты действий по итогам осмысления.*

Жанр протестного комментария реактивен, всегда появляется по поводу какого-либо устного или письменного текста (заявления властей, принятого закона, выдвинутых инициатив и под.). Объектом протестного комментария может быть и событийное прошлое. Комментарий И. Давыдова касается законов, принимаемых Государственной Думой: *Государственная Дума в спешке, перед уходом на каникулы, продолжает штамповать безумные свои законы, а отдельные члены Думы (кстати, интересно, законно ли теперь употребление слова «член» в подобном контексте и вообще?) высказывают еще более безумные предложения.* По параметру коммуникативного будущего он может спровоцировать дальнейшую коммуникацию (обсуждение затронутой проблемы), и даже ее предполагает (см. на сайте «обсудить»).

Языковое воплощение: те же особенности публицистического стиля, что и в аналитическом комментарии, но с большим включением разговорных элементов: *законодательных извращений, зубоскалов, идиотизм, раздухарившуюся напиль, оскотинившейся Европы.* Отличается повышенной эмоциональностью и экспрессивностью, которые проявляются в употреблении оценочной лексики, различных средств словесной образности (ирония: *законодательная мудрость*), экспрессивных синтаксических конструкций. Как и аналитический, протестный комментарий адресатно направлен, автор комментария апеллирует к читателю: *А вы вспомните, что законы – они невероятно смешные и неисполнимые, когда какой-нибудь особенно рьяный общественник разобьет вам очки за чтение в метро книги с непатриотичным названием.* По своему объему этот комментарий – развернутый текст.

Вариантом комментария₂ могут быть и *политический комментарий*, и *спортивный комментарий*, и др., различающиеся по типу диктумного содержания.

Широкая вариативность характерна и для упоминавшегося уже жанра интервью в пределах публицистического дискурса. В лингвистической литературе, посвященной языку СМИ, встречаются различные подходы к выделению типов этого жанра. Так, М.М. Лукина выделяет виды интервью по целям [Лукина 2008, с. 17-20]:

Информационное интервью – наиболее распространенный вид, нацеленный на сбор материала для новостей. Как правило, временные рамки для такого вида интервью весьма ограничены, а количество опрашиваемых может быть существенным, поэтому оно отличается своей динамичностью. В таком интервью ключевыми являются вопросы: «кто?», «что?», «где?», «когда?», «почему?», «зачем?».

Оперативное интервью – разновидность информационного, только в еще более сжатом варианте. Опрашиваемый может долго говорить с репортером, а в эфир попадет секунд 30-40.

Интервью-расследование – проводится с целью глубинного изучения какого-либо события или проблемы. В отличие от предыдущих, оно не имеет строгих временных ограничений. Обычно предмет расследования сложен и противоречив. Важными являются сами вопросы, для подготовки к которым необходимо изучить соответствующий материал.

Интервью-портрет (персональное интервью) – сфокусировано на одном герое, но рекомендуется задействовать близких ему людей, или же просто посторонних людей, которые могут охарактеризовать его с объективной точки зрения. Обычно проводится с людьми, проявившими себя в какой-либо сфере деятельности.

Креативное интервью – его еще чаще называют беседой или диалогом. Журналист выступает не только в качестве посредника в передаче информации, но и выступает на равных.

Таким образом, варианты публицистического жанра интервью имеют единую суть – сбор информации путем задавания вопросов, переработка этой информации и дальнейшее ее использование – и отличаются некоторыми характеристиками различных жанрообразующих признаков (например, образом автора и адресата/адресатов, фактором прошлого, языковым воплощением и пр.).

Вариативность характеризует и такой жанр, как рецензия. Жанр рецензии подразумевает критическое толкование некоторого сообщения (лингвистического или экстралингвистического характера) с целью информирования читателя об этом произведении и возможной оценки его формы и содержания. Предметом рецензии выступают различные информационные явления – книги,

брошюры, спектакли, кинофильмы, телепередачи, шоу, концерты, компьютерные игры, т.е. все то, что потребляется как информационный продукт. По объекту рецензии можно выделить литературные, театральные, киорецензии и т.д. Но в любом случае рецензия - это критическое сочинение, письменный разбор, предполагающий: а) комментирование основных положений исходного текста, б) толкование авторской мысли первоисточника, в) собственное дополнение к мысли, высказанной автором, г) выражение своего отношения к постановке проблемы и т. п.); д) обобщенную аргументированную оценку, е) выводы о значимости работы [Никонова, Шеховцова 2011]. Следовательно, в данном случае можно говорить о вариантах жанра рецензии, которые будут отличаться объектом рецензирования, степенью проявления авторской позиции, языковыми средствами выражения (научный или публицистический дискурс).

Итак, вариативность речевого жанра в пределах одного дискурса проявляется в том, что основные жанрообразующие признаки (общее значение) «обрастают» дополнительными характеристиками. Но принципиально важной оказывается их дополнительность, не отменяющая основных характеристик жанра. Вариативность жанров внутри одного дискурса не связана с отношениями производности. Это варианты, появившиеся не один от другого, а равноправные, рядопологаемые. Это разные воплощения инварианта в значении «идеальной модели».

Вариативность способов выражения речевого жанра

Очень часто в научных статьях, посвященных описанию какого-либо речевого жанра, употребляется термин *вариативность*, но при этом речь идет не о вариантах жанра, а о возможных вариантах языкового воплощения исследуемого жанра. Так, в одной из статей ставилась задача выявления обязательных и вариативных черт устного научно-популярного жанра, а рассматривались основные особенности устной научной речи. К вариативной части жанра автор относит степень ориентированности на потребности адресата, использование разнообразных риторических приёмов, а также разнообразных отклонений от темы, желания поделиться личной информацией [Матяшевская 2017]. Как видим, автор в один ряд помещает и вариативность жанрообразующей характеристики, и вариативность используемых языковых средств, не делая различия между этими двумя вариативностями. Для нас это принципиально разная вари-

ативность: в одном случае речь идет о вариантах жанра, в другом – о вариантах языкового воплощения одного и того же жанра.

В лингвистических работах уже «общим местом» стало признание того, что один и тот же смысл можно выразить различными языковыми средствами. Различие Дж. Серлем [1985] прямых и косвенных речевых актов привело к активному изучению косвенных высказываний, которые характеризуются несовпадением языковой структуры с коммуникативной интенцией, смысл или иллокутивная сила косвенных высказываний выводится по правилам импликатур.

Наличие различных способов выражения одного и того же жанра позволило исследователям представить их в виде поля, где ядром является перформатив, ближнюю периферию образуют языковые средства выражения, которые своими грамматическими свойствами соответствуют задачам жанра, а дальняя периферия представлена косвенными высказываниями [Федосюк 1997]. И все эти средства выражения представляют собой варианты (вариации) языкового выражения. Так, например, для жанра просьбы ядерными являются номинация жанра *Просьба* и перформатив *Я прошу*. Ближняя периферия – выражение просьбы при помощи повелительного наклонения: *Закрой окно*. К дальней периферии относятся все косвенные способы выражения: *Ты не мог бы закрыть окно? Хорошо бы все-таки закрыть окно* и т.д. Требование водителя автобуса освободить дверь, чтобы ее можно было закрыть, может быть выражено разными языковыми средствами: *Прошу отойти от двери! Отойдите, пожалуйста, от двери! Отойдите от двери! Отошел бы от двери! Отошел от двери!* Это разные варианты выражения одного и того же жанра различаются степенью категоричности, но не меняют сути жанра.

Говоря о косвенных способах выражения, следует отметить, что можно выделить несколько «степеней» косвенности:

1. Стандартизированные выражения, смысл которых воспринимается всеми носителями языка без затруднений и только как косвенный. Так, фраза *Вы не могли бы передать мне соль* однозначно понимается всеми не как вопрос, требующий ответа, а как просьба совершить действие.

2. Косвенные высказывания, постоянно функционирующие в определенном социуме. Члены этих довольно замкнутых групп людей оперируют косвенными высказываниями, смысл которых может быть непонятен «непосвященным».

3. Косвенные высказывания, прочтение которых обусловлено пресуппозициями коммуникантов.

Основным условием успешной реализации косвенности высказывания является совпадение замысла говорящего и адекватного его прочтения адресатом. В подобных случаях адресат однозначно понимает жанр обращенного к нему высказывания: *«Определенно в квартире посторонний», - подумал я, почему-то не испытывая страха.*

- *Слышишь? – прошептала Мальвина.*

- *Да.*

- *Боже, что нам делать?*

Я понимал, что означает этот вопрос: «Ты прекрасно знаешь, что должен делать. Ты должен встать с постели, взять пистолет и отправиться искать преступника, рискуя тем, что он может тебя убить, а я останусь здесь и буду кричать. На то ты и мужчина» (Ф. Флорес).

Адресат прекрасно понимает, что вопросительное по форме высказывание по сути является побуждением.

В других случаях адресат может, осознавая косвенность высказывания, не «прочитывать» его, затрудняясь в определении речевого жанра высказывания:

- *Если можете, то женитесь на Лизавете Николаевне, - подарил вдруг Маврикий Николаевич, и, что было всего любопытнее, никак нельзя было узнать по интонации голоса, что это такое: просьба, рекомендация, уступка или приказание (Ф.М. Достоевский).*

Именно такие случаи и являются одной из причин вариативности жанровой интерпретации высказывания/текста адресатом.

Вариативность жанровой интерпретации

Наряду с вариативностью жанра и вариативностью способов языкового выражения одного и того же жанра, которые обусловлены говорящим, возможна ситуация, при которой не всегда возможно определить жанровую принадлежность текста и возникает множественность прочтений косвенного высказывания разными адресатами. В этом случае можно говорить о **вариативности жанровой интерпретации**. Другими словами, эта вариативность не воплощения смысла, а его восприятия.

Рассмотрим эту ситуацию более подробно на примере политического дискурса.

Т. М. Закиева и А. А. Рамазанова, ссылаясь на М. Монтгомери, отмечают идеологическую обусловленность медиатекстов, в которых выбор определен-

ного вербального воплощения информации о реальном событии обусловлен идеологической позицией, политической установкой коммуниканта [Закиева, Рамазанова, 2016. С.62]. Выступления политиков не всегда явно, вербально имеют указание на жанр речевого события. Это позволяет журналистам по-разному интерпретировать высказывание политиков, приписывая речевому событию какую-либо жанровую характеристику.

Так произошло с выступлением В. Жириновского 15.02.2017 в Государственной Думе⁷, которое стало очень резонансным (по данным ЯНДЕКС с 15.03. по 02.07. было зафиксировано 166 млн результатов, 28 видеопозаказов в месяц). С момента выступления в течение недели в Интернете было опубликовано 24 сообщения. Десятиминутное выступление политика состоит как бы из двух частей: заранее подготовленное выступление о проблемах детского суицида и спонтанной оценки деятельности членов Государственной думы.

Это эмоциональное выступление политика сразу же нашло отражение в интернет-пространстве, в том числе в средствах массовой информации, и было расценено, как скандальное, шокирующее, хамское, шумное, яростное, гневное. Причем авторы публикаций, по-разному интерпретируя жанр выступления Жириновского: как обвинение, угрозу, обещание, оскорбление, унижение, критику, эмоциональную оценку и истерику, акцентируют внимание именно на второй, спонтанной части выступления, совершенно не обращая внимания на запланированную тему речи политика.

Выступление В.В. Жириновского отличается полиинтенциональностью. В интерпретации авторов реактивных высказываний (других политиков и журналистов) акцент делается либо на одну интенцию, либо сразу на несколько, причем если одни акцентируют внимание на содержании высказывания, то другие – на форме.

Итак, во второй, спонтанной части выступления Жириновским сказано следующее:

«Преступления у вас, в Московской области! Самая преступная, криминальная область»... «подкуплены все! Бандиты и воры в Московской области!,,,». «Видишь, что они делают, “Единая Россия”? Вот они – подкупленные депутаты, подкупленные сто раз, выгоните “Единую Россию”, лишите ее мандатов за защиту мафии и бандитов!». «Со следующего года въеду в Кремль, а вас буду расстреливать и вешать. Негодяи и подлецы!».

Реакцией на это выступление было высказывание вице-спикера Госдумы от «Единой России» Сергей Неверова:

⁷ Более подробно см. об этом [Стексова 2017]

«Любые политические выступления могут быть эмоциональными, но не должны быть оскорбительными и тем более уж хамскими. Именно избиратели решили, кто будет представлять их в Госдуме, и я хочу сказать: “Господа, некоторые юристы, уважайте нашу Конституцию и институт презумпции невиновности. Только суд может определить, кто преступник, а то мы уже здесь с трибуны Госдумы о расстрелах заговорили сидящих в зале!”».

Как показывает анализ этого текста, вице-спикер усмотрел в выступлении Жириновского обвинение ряда депутатов и требование их наказания. Другие интерпретаторы этого выступления по-разному определили жанровую принадлежность речи Жириновского.

как обещание:

- Скандал в Госдуме: Жириновский рассказал о коррумпированной власти Подмосковья и пообещал единороссам расстрелы (15.03.2017 <http://www.glazey.info/new/read/social/Skandal-v-Gosdume-ZHirinovskij-roobeshal-edinorossam/>).

- Жириновский пообещал повесить оппонентов и вывел фракцию ЛДПР... (lenta.ru/news/2017/03/15/zhir_).

- Жириновский пообещал «Единой России» суды и расстрелы (mk.ru/politics/2017/03/15/..)

- Жириновский пообещал расстрелять и повесить депутатов «Единой России»... (rline.tv/news/2017-03-15-).

Жанр обещания предполагает, что говорящий берет на себя обязательства выполнить какое-либо действие (т.е. по параметру «образ автора» – это исполнительский жанр), причем говорящий должен быть способен выполнить свое обещание (никто не примет всерьез обещание достать луну с неба). Обещание предполагает какие-либо временные границы (недаром говорят: обещанного три года ждут). По этим параметрам высказывание Жириновского: *«Со следующего года въеду в Кремль, а вас буду расстреливать и вешать»* формально соответствует жанру обещания: говорящий выполнит названное действие, когда он въедет в Кремль и получит неограниченные полномочия. Причем говорящий факт «въезда в Кремль» не маркирует как гипотетичный, а подает его как абсолютно достоверный. Но жанр обещания предполагает, что действия говорящего должны совершаться в пользу адресатов, а вот по этому параметру никак нельзя интерпретировать анализируемое высказывание как обещание. Можно предположить, что авторы этой интерпретации хотели выглядеть политкорректными и сгладить накал страстей.

Более точным является интерпретация анализируемого высказывания как угрозы.

- *Жириновский пригрозил депутатам Госдумы расстрелом* (http://www.topnews.ru/video_id_16304.html).

- Ирина Роднина, депутат Госдумы РФ: *«Он должен нести ответственность за свои слова. А когда нам угрожают расстрелами и повешением, то это показатель того, как работает Дума»*. (<http://www.ntv.ru/novosti/1783338/>).

- *Жириновский пригрозил депутатам Госдумы расстрелом* (regnum.ru/news/polit/2249688.html).

- *ЛДПР покинула заседание ГД после угрозы Жириновского расстреливать депутатов* (<http://www.ntv.ru/novosti/1783077/>).

- *Оксана Пушкина в Думе недавно и, возможно, еще не успела привыкнуть к тому, как Жириновский из года в год грозит партии власти*. (<http://www.ntv.ru/novosti/1783338/>).

Как известно, высказывание представляет собой угрозу, если содержит в себе сообщение о каких-либо негативных последствиях для адресата. Обычно эти последствия наступают, если адресат не совершит требуемое или, напротив, совершит какие-либо действия. В высказывании Жириновского нет информации об условиях исполнения угрозы. Косвенно причину угрозы можно увидеть в оценочной части высказывании *«Вот они – подкупленные депутаты, подкупленные сто раз»*. В этом случае угроза рассматривается как наказание за нечестность и небескорыстность депутатов. Угроза обладает футуральной перспективой: события, о которых идет речь (расстрел и повешение), относятся к сфере человеческих поступков, действий, которые будут совершены в будущем (когда он въедет в Кремль). Угроза всегда нацелена на результат, угрожающему обычно более важно добиться выполнения какого-либо действия адресатом, чем исполнить саму угрозу. В данном случае высказывание не отвечает этому признаку. Жириновский ничего не требует от тех, кому угрожает. Да и сам угрожающий не заинтересован в том, чтобы добиться реализации своей угрозы. Это угроза по форме, а не по существу.

Как обвинение

Как мы уже отмечали, если обвинение в разговорной сфере – это всегда межсубъектное взаимодействие, характерным признаком которого является обязательная непосредственная обращенность к собеседнику, то специфика обвинительных высказываний, функционирующих в политическом дискурсе, заключается в особом характере коммуникативного взаимодействия, участники

которого отличаются от стандартного в количественном и качественном отношении. В политическом дискурсе субъект обвинения выступает опосредованно. В роли посредника, интерпретирующего обвинительные высказывания, выступают представители масс-медиа.

Ранее сообщалось, что в ходе выступления на пленарном заседании Жириновский обвинил «Единую Россию» в подкупе на выборах в Московской области, в частности, в Рузском районе, от которого Оксана Пушкина избрана представителем в Госдуму. (http://tvzvezda.ru/news/vstrane_i_mire/content/201703151637-).

Интерпретируя высказывание Жириновского как обвинение, журналист заставляет задуматься о том, кто является автором обвинения. Депутат? Но в его речи не было прямого обвинения, он не говорил: я обвиняю N в том-то... Следовательно, журналист сам интерпретировал косвенные высказывания: *Подкуплены все! Бандиты и воры в Московской области!* как обвинение депутатов в том, что они берут взятки и воруют. Но жанр официального обвинения предполагает, что обвинять можно кого-либо в каком-то конкретном преступлении (Кто? Где? Когда? Что? Сколько?). Жириновский как юрист прекрасно понимает, что голословных обвинений быть не должно, нужны факты и доказательства, а в его речи этой конкретики нет, обвинение никому конкретно не выдвигалось и состав преступления не определен. Следовательно, обвинителем выступает не сам говорящий, а его интерпретатор. Обвинение представляет собой полиинтенциональный жанр, коммуникативная цель которого включает, наряду с информативностью, фактуальностью, два компонента – отрицательную оценку и воздействие на эмоциональное состояние адресата. Перлокутивный эффект обвинительных высказываний заключается в осознании адресатом чувства вины и ответственности, возникновения у него желания изменить свое невербальное поведение. В политическом дискурсе обвинение теряет свою императивность. Специфика политического дискурса как коммуникативной сферы заключается в установке на формирование общественного мнения путём манипулирования информационным потоком, что становится возможным благодаря оценочному воздействию, которое оказывают тексты политического характера. Если мотивом высказывания Жириновского было дать выход отрицательным эмоциям, то мотивом журналиста, вероятнее всего, было желание информировать об отрицательной оценке и обличить (о корреляции мотивов с жанрами см. подробнее [Дубровская 2014]).

Как оскорбление

- *Володин сравнил поведение главы ЛДПР с «хамством на дорогах». А вице-спикер Госдумы и секретарь генсовета «Единой России» Сергей Неве-*

ров призвал комиссию по этике изучить выступление Жириновский, отметив, что в ходе дискуссий в Госдуме допустимы эмоции, но не оскорбления (<http://www.ntv.ru/novosti/1783100/>).

- *«Видите, что делает "Единая Россия"? Они подкупленные депутаты», – сказал Жириновский. Он также сказал, что по итогам президентских выборов «въедет в Кремль» и будет «расстреливать и вешать» оппонентов. Покинув трибуну, он продолжал выкрикивать оскорбления.* (http://www.topnews.ru/video_id_16304.html).

Как указывает А.В. Санников, лексема *оскорбить* «указывает на высказывания или действия, намеренно направленные на то, чтобы задеть честь адресата или объекта [Санников 2006. С. 429]. По мнению исследователя, оскорбление предполагает обвинение в несоответствии моральным нормам, и «некоторые высказывания (*Трус! Негодяй!*) и действия (например, пощечина) считаются в данном обществе оскорблением» [там же. С. 431]. А важность компонента «необходимость ответной реакции» для семантики оскорбления находит отражение в целом ряде фактов, в частности ответом на оскорбление может быть обращение в суд. По мнению Анны Зализняк, «оскорбление возникает тогда, когда задета наша честь ...» [Зализняк 2000. С. 109]. Итак, говоря, что депутаты подкуплены, называя их негодьями и подлецами, В.В. Жириновский указывает на нарушение ими моральных норм, тем самым оскорбляет и задевает их честь. Как известно, использование инвективной лексики «как средства выражения резко отрицательной оценки, средства хулы и поношения лиц» по отношению к собеседникам в сфере официального общения обычно рассматривается как оскорбление [Культура...2003. С. 209]. Но почему-то оскорбляемые не проявляют ожидаемой ответной реакции, они не подают в суд, не пытаются восстановить свою честь и достоинство. Более того, они даже не ждут извинений. Складывается впечатление, что только журналисты интерпретировали высказывания Жириновского как оскорбление, а сами депутаты не почувствовали себя оскорбленными. Более того, и сам Жириновский не считает, что он кого-либо оскорбил, с его точки зрения ему не в чем извиняться, он сам ждет извинений за то, что его перебили во время выступления.

Владимир Жириновский, лидер ЛДПР: *«Нас никто не просил извиняться и не за что. Передо мной – пожалуйста, Пушкина должна извиниться, уже дважды с места она ведет себя безобразно – выкрикивает. Это недопустимо»* (<http://www.ntv.ru/novosti/1783145/>).

Ну и, наконец, есть интерпретация высказывания Жириновского как унижение.

- Оксана Пушкина, депутат Госдумы РФ: *«Я не люблю „мужчин-истеричек“. Когда мне говорят коллеги: „Мы терпим“. Ну и терпите, а я – не собираюсь. Нельзя позволять унижать ни себя, ни своих коллег»*. (<http://www.ntv.ru/novosti/1783338/>).

Только Оксана Пушкина расценила выступление Жириновского как унижающее ее. При унижении «ущерб достоинству наносится указанием на неполноценность объекта в том или ином отношении. Униженный человек испытывает болезненное чувство, вызванное тем, что обстоятельства противоречат его сознанию собственной ценности и полноценности, естественному для всех людей» [Санников. 2006. С. 422]. Строго говоря, в высказываниях Жириновского не было указаний на неполноценность кого-либо. Возможно, поэтому подобная интерпретация депутатом Пушкиной единична.

Один из журналистов вообще расценил выступление депутата как критику своих коллег.

- *Ранее после эмоционального выступления В. Жириновского, в котором он раскритиковал некоторых депутатов Госдумы, фракция ЛДПР в полном составе покинула зал...*(mskagency.ru/materials/2646232).

Судя по всему, акцент своего внимания он сделал на содержании выступления Жириновского, не обращая внимания на его форму. Можно предположить, что форма выступления показалась ему вполне обыденной, допустимой, не выходящей за привычные рамки.

Большинство же интерпретаторов заострили свое внимание именно на оценке эмоционального поведения депутата, совершенно не обращаясь к содержательной стороне. Поэтому в их текстах появились такие оценочные лексемы, как истерика, хамство, гневный спич.

- *Коллеги по Думе напомнили лидеру ЛДПР, что в Думе так себя не ведут. Что это было: банальная истерика или расчетливый самопиар и предвыборная агитация? Корреспондент НТВ Алексей Квашенкин пытался разобраться, что означает очередной скандал с участием Владимира Жириновского.*

- Вячеслав Володин, председатель Госдумы РФ: *«Нужно с себя начать, и не допускать этого хамского поведения»*. (<http://www.ntv.ru/novosti/1783338/>).

- *Владимир Жириновский, председатель ЛДПР, разразился гневным спичем в адрес депутатов Госдумы от Единой России.* (<https://ok.ru/video/262352471497>).

Уловив сигнал косвенности высказывания, адресат оказывается перед необходимостью «декодировать» высказывание, понять, что, когда говорящий произносит то или иное высказывание, он тем самым обещает, угрожает или побуждает к действию. Для идентификации речевых жанров, для правильного понимания косвенного высказывания нужен общий фонд знаний собеседников о действительности и знание коммуникантов друг о друге и об отношениях между ними.

Итак, вариативность способов языкового воплощения может приводить к вариативности жанровой интерпретации речевого события. Эта вариативность обусловлена несколькими факторами: косвенным способом выражения, провокационным типом речевого события, коммуникативной интенцией автора-интерпретатора и ожиданиями адресата. Таким образом, жанровая интерпретация текста осуществляется не только с опорой на типизированные жанрообразующие признаки, но и с учетом представлений об авторе, имеющих у адресата.

Выводы

Таким образом, в научной жанроведческой литературе термин вариативность жанра используется в разных значениях. Можно выделить, по крайней мере, четыре разных типа вариативности. Под вариативностью₁ понимаем вариативность жанра как результат производности, как переход жанра из одной сферы функционирования, одного дискурса в другую сферу функционирования, в другой дискурс. Под вариативностью₂ понимаем вариативность жанра внутри одного дискурса. Эти варианты не связаны отношениями производности. Это функционирование в разных условиях разных вариантов одного инварианта (идеального ментального конструкта). Вариативность₃ – это вариативность способов языкового воплощения одного и того же речевого жанра. Вариативность₄ – это вариативность не жанра, а вариативность жанровых интерпретаций одного и того же высказывания/текста разными адресатами. Представим их различия в виде таблицы:

Таблица 4.

Сопоставительная характеристика типов вариативности

Характеристики Типы вариативности	Связь с дериваци- онными про- цессами	С позиции	Положение	Происходящие процессы
Вариативность ₁	Результат модификации	говорящего	междискурсивное	Изменяются жан- рообразующие характеристики (кроме коммуни- кативной цели)
Вариативность ₂	–	говорящего	внутридискурсив- ное	Проявление инва- рианта в разных вариантах
Вариативность ₃	–	говорящего	внутрижанровое	Нет никаких из- менений в жанро- образующих при- знаках, меняется только выбор язы- ковых средств
Вариативность ₄	–	адресатов	внутрижанровое	Адресатом актуа- лизируются неко- торые частные со- ставляющие вторичного жанра, остальные игно- рируются

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, подведем некоторые итоги и сформулируем определения основных категорий, существенных для нашего исследования.

Нами представлено речезанровое пространство как сложно устроенная нежесткая система, единицы которой связаны между собой отношениями производности и вариативности.

Авторы разделяют точку зрения, согласно которой производная единица не обязательно характеризуется большей сложностью, чем исходная.

Деривация затрагивает как межжанровые, так и внутрижанровые процессы. Деривационные процессы в системе речевых жанров делятся на модификационные и мутационные.

К межжанровым деривационным процессам относится **процесс мутации**. Мутацией является такое изменение жанра, которое приводит к его превращению в другой, качественно отличающийся жанр. Мутация имеет две разновидности: преобразование и трансформацию. Процесс **преобразования** предполагает объединение двух или более первичных жанров, в результате чего новообразованный жанр наследует от базовых выполняемые ими функции (от каждого базового жанра наследуется как минимум одна функция), а также некоторые черты. Происходит преобразование посредством механизма контаминации.

От одних и тех же первичных жанров в результате процесса преобразования могут быть образованы разные вторичные жанры. Отличия этих жанров связаны со спецификой контаминации.

Процесс **трансформации**, как частный случай мутации, представляет собой образование вторичного жанра посредством качественного изменения первичного жанра, включающего в себя изменение сферы общения и ряда других параметров. Изменение сферы общения является необходимым, но не достаточным условием.

Образование вторичного жанра на основе первичных – это только первый шаг в деривационной цепочке. Возможна также дальнейшая мутация жанра, когда названному процессу подвергается уже вторичный жанр. Первым условием вторичной мутации является изменение выполняемой жанром функции. Еще одно условие – изменение содержания либо формы жанра.

Вторичная мутация также имеет две разновидности.

Вторичная трансформация жанра возможна с помощью пародирования. Чаще всего вновь образованный квазижанр служит для создания комического

эффекта, но также может выступать как средство создания особой атмосферы (чаще всего сюрреалистической).

Вторичное преобразование жанра осуществляется с помощью контаминации. Возможны несколько вариантов такого преобразования. Либо от одного жанра заимствуется форма, а от другого содержание, и в результате получается «замаскированный» жанр, либо один жанр «поглощает» другой, заимствуя у него имя и отдельные черты.

Обычно вторичная мутация является результатом «сверхмодификации» жанра, когда происходящие с ним изменения приводят в итоге к образованию нового жанра.

К внутрижанровым деривационным процессам относится **модификация** жанра. Вид модификации жанра зависит от направленности изменений (либо в сторону проявления кристаллизации жанра, либо в сторону его «размывания»). Степень модификации зависит от сферы функционирования, выполняемых функций и отдельных параметров жанра.

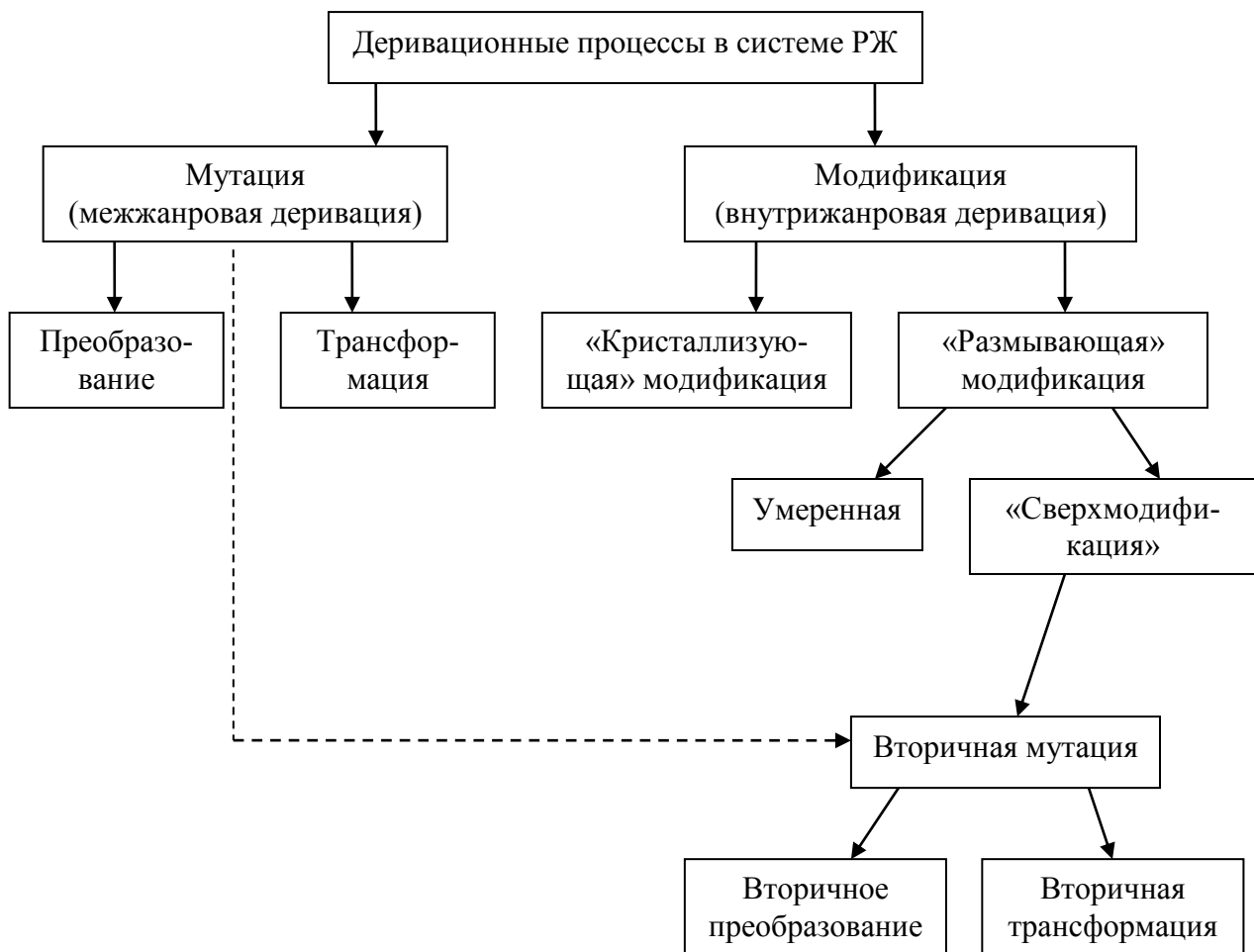
Для кристаллизующей модификации характерно изменение любого жанрообразующего признака, кроме функции, возможно частичное изменение других признаков, а также переакцентуация функций вследствие механизма конверсии.

«Размывающая» модификация жанра может иметь разные степени. Для умеренной «размывающей» модификации характерно изменение нескольких жанрообразующих признаков (кроме функций), частичное изменение ряда других признаков, а также переакцентуация функций вследствие механизма конверсии. Возможно проявления у жанра черт «родительского» первичного жанра в структурном и языковом воплощениях.

«Размывающая сверхмодификация» жанра связана, прежде всего, с изменением выполняемой им функции. Изменение функции влечет за собой изменения всех параметров, в том числе языкового и структурного воплощения. Часто «сверхмодификация» происходит с помощью механизма компрессии. Следующим шагом после «сверхмодификации» жанра является его вторичная мутация.

Таким образом, первичный жанр может послужить основанием для развития деривационной цепочки, под которой понимается совокупность жанров, связанных друг с другом отношениями последовательной производности.

Представим деривационные процессы в системе речевых жанров в виде схемы:



Для системы речевых жанров характерна также и **вариативность**, причем понятие варьирования распространяется на разные стороны содержания, формы, функционирования жанров. Именно поэтому выделяются разные типы вариативности. Только вариативность₁ понимается как вариативность в результате производности, как переход жанра из одной сферы функционирования, одного дискурса в другую сферу функционирования, в другой дискурс. Под вариативностью₂ понимается вариативность жанра внутри одного дискурса. Эти варианты не связаны отношениями производности. Это функционирование в разных условиях разных вариантов одного инварианта (идеального ментального конструкта). Вариативность₃ – это вариантность способов языкового воплощения одного и того же речевого жанра. Вариативность₄ – это вариативность не самого жанра, а лишь жанровых интерпретаций одного и того же полиинтенционального жанра разными адресатами.

Возможность разной жанровой интерпретации текста соответствует полиинтенциональной коммуникативной реальности и отвечает природе речевого

жанра, который в естественных условиях функционирования может выглядеть «размытым» и, как следствие, по-разному идентифицироваться.

Итак, мы старались доказать, что, с одной стороны, системность речевых жанров заведомо не может быть жесткой, и, с другой стороны, она существует, моделируется, поддается реконструкции на основе категорий, ранее уже введенных в лингвистику для описания отношений между языковыми единицами.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Анисимова Е. Е.** Лингвистика текста и межкультурная коммуникация. – М. : ИЦ «Академия», 2003. – 128 с.
- Анисимова Т. В.** Типология жанров деловой речи: Риторический аспект : автореф. дисс. ... д-ра филол. наук : 10.02.19. – Краснодар, 2000. – 22 с.
- Балясникова О.В.** Психосемантика конфликта в интернет-текстах // Материалы X Международного конгресса международного общества по прикладной психолингвистике. – М., 2013. – С. 169.
- Баранов А. Г.** Двухкомпонентность когнитивного типа в жанровой специфичности // Жанры речи : сб. науч. статей. – Вып. 2. – Саратов : Колледж, 1999. – С. 49–54.
- Баранов А. Г.** Когнитивность жанра // Stylistyka YI. – Opole, 1997. – С. 131–344.
- Баранов А. Г.** Когнитивность текста. К проблеме уровней абстракции текстовой деятельности // Жанры речи : сб. науч. статей. – Вып. 1. – Саратов : Колледж, 1997. – С. 299–318.
- Бахтин М. М.** Проблема речевых жанров // Эстетика словесного творчества – М. : Искусство, 1979. – С. 237–280.
- Бахтин М. М.** Вопросы литературы и эстетики. – М. : Художественная литература, 1975. – 504 с.
- Бахтин М. М.** Эстетика словесного творчества. – М. : Искусство, 1986. – 424 с.
- Белоусова Н. П.** Основные характеристики слогана как субжанра современного российского рекламного дискурса: дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2006. – 178 с.
- Белашапкова В. А., Шмелева Т. В.** Деривационная парадигма предложения // Вестник МГУ. – Сер. 9: Филология. – 1981. – № 2. – С. 43–51.
- Богин Г. И.** Речевой жанр как средство индивидуации // Жанры речи. – Вып. 1. – Саратов : Колледж, 1997. – С. 12–22.
- Бондарко А. В.** (ред.) Проблемы функциональной грамматики. Семантическая инвариантность/ вариативность. М., Наука, 2003.
- Бондарко А. В.** Принципы функциональной грамматики и вопросы аспектологии – Л. : Наука, 1983. – 208 с.
- Буркова П. П.** Кулинарный рецепт как особый тип текста: на материале русского и немецкого языков : дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.19, 10.02.01 – Ставрополь, 2004. – 212 с.
- Бьяджо Д'Анджело.** Пародия в средневековой романской литературе (1250–1350). – М. : ОГИ, 2003. – 176 с.
- Вальтер Х., Мокиенко В. М.** Структура лозунга и его дефиниции. // На крыльях слова: материалы междунар. заоч. науч. конф., посвящ. юбилею д-ра филол. наук, проф. С. Г. Шулежковой. Магнитогорск, 2015. С.289–300.
- Вараксин Л. А.** О типах словообразовательных значений / Л. А. Вараксин // От текста к контексту : межвуз. сборник науч. работ. – Вып. 4. – Ишим-Белово : Изд. ИшГПИ, 2004. – С. 43–48.
- Вежбицка А.** Речевые жанры // Жанры речи. – Вып. 1. – Саратов : Колледж, 1997. – С. 99–111.
- Виноградов С. И.** Культура русской речи / под ред. Л. К. Граудиной и Е. Н. Ширяева. – М. : НОРМА–ИНФРА М, 1999. – 560 с.

- Витгенштейн Л.** Философские исследования // Новое в зарубежной лингвистике. – Вып. 16. – М., 1985.
- Гайда Ст.** Жанры разговорных высказываний // Жанры речи : сб. науч. статей. – Вып. 2. – Саратов : Колледж, 1999. – С. 103–111.
- Гайда Ст.** Проблемы жанра // Функциональная стилистика: Теория стилей и их языковая реализация : сб. науч. статей. – Пермь, 1986. – С. 20–31.
- Гальперин И. Р.** Текст как объект лингвистического исследования. – М. : Наука, 1981. – 139 с.
- Гаспаров М. А.** Ю.М.Лотман и проблемы комментирования // Новое литературное обозрение. – 2004. – № 66.
- Голев Н. Д.** Лексико-деривационное пространство русского текста: структура, семантика, прагматика // Фатическое поле языка: Памяти профессора Л. Н. Мурзина : межвуз. сборник науч. трудов. – Пермь : Изд. ПГУ, 1998. – С. 24–33.
- Голев Н. Д.** О семантических типах мотивационных отношений // Вопросы словообразования в европейских языках. – Томск, 1985. – С. 31–41.
- Гольдин В. Е.** Имена речевых событий, поступков и жанры русской речи // Жанры речи : сб. науч. статей. – Вып. 1. – Саратов : Колледж, 1997. – С. 23–34.
- Гольдин В. Е.** Проблемы жанроведения // Жанры речи : сб. науч. статей. – Вып. 2. – Саратов : Колледж, 1999. – С. 4–7.
- Грабельников А. А.** Работа журналиста в прессе. – М.: Рип-Холдинг, 2004.
- Дементьев В. В.** «Текстоцентрическое» и «жанроцентрическое» изучение речи (к выходу первого выпуска сборника «Жанры речи») // Вопросы стилистики. – Вып. 27. – Саратов, 1998. – С. 21–33.
- Дементьев В. В.** Вторичный речевой жанр: онтология непрямой коммуникации // Жанры речи : сб. науч. статей. – Вып. 2. – Саратов : Колледж, 1999. – С. 31–46.
- Дементьев В. В.** Изучение речевых жанров: обзор работ в современной русистике // Вопросы языкознания. – 1997. – №1. – С. 109–121.
- Дементьев В. В.** Персонологическая генристика // Жанры речи : сб. науч. статей. – Вып. 7. Жанр и языковая личность. – Саратов : Колледж, 2011. – С. 5–24.
- Дементьев В. В.** Фатические и информативные коммуникативные замыслы и коммуникативные интенции: проблемы коммуникативной компетенции и типологии речевых жанров // Жанры речи : сб. науч. статей. – Вып. 1. – Саратов : Колледж, 1997. – С. 34–44.
- Демешкина Т. А.** Портреты речевых жанров: разные дискурсивные практики/ Т. А. Демешкина, С. В. Волошина, Н. А. Карпова, Р. В. Рюмин, А. А. Долганина; под ред. Т. А. Демешкиной. Томск, Изд-во Том. Ун-та, 2016. – 278с.
- Дубровская О. Н.** Сложные речевые события и речевые жанры // Жанры речи : сб. науч. статей. – Вып. 2. – Саратов : Колледж, 1999. – С. 7–13.
- Дубровская Т. В.** Речевые жанры «осуждение» и «обвинение» в русской и английской лингвокультурах. Пенза, 2014.
- Дускаева Л. Р., Салимовский В. А.** Варьирование публицистической картины мира в медиатекстах// Медиаскоп. 2012. № 3.
- Закиева Т. М., Рамазанова А. А.** Лингвостилистические стратегии выражения субъективной оценки в корпусе информационно-аналитических текстов // Политическая лингви-

стика / гл. ред. А. П. Чудинов ; ФГБОУ ВО «Урал. гос. пед. ун-т». – Екатеринбург, 2016. – Вып. 5 (59). С. 62-69.

Зализняк Анна А. О семантике щепетильности (обидно, совестно и неудобно на фоне русской языковой картины мира) // Логический анализ языка. Языки этики. М., 2000. С. 101 – 118.

Земская Е. А. Словообразование как деятельность. – М. : Наука, 1992. – 221 с.

Кантурова М. А. Деривационные процессы в системе речевых жанров (на примере речевого жанра кулинарного рецепта). Дис. ...канд. филол. наук. Новосибирск, 2012.

Кафтанджиев Х. Гармония в рекламной коммуникации. М.: Эксмо, 2005. – 366 с.

Кацнельсон С. Д. Порождающая грамматика и принцип деривации // Проблемы языкознания. – М., 1967. – С. 20–23.

Кожина М. Н. Речеведение // Стилистический энциклопедический словарь русского языка / под ред. М. Н. Кожинной. – М. : Флинта : Наука, 2003. – С. 332–339.

Кожина М. Н. Речевой жанр и речевой акт (некоторые аспекты проблемы) // Жанры речи : сб. науч. статей. – Вып. 2. – Саратов : Колледж, 1999. – С. 52–61.

Кожина М. Н., Дускаева Л. Р., Салимовский В. А. Стилистика русского языка : учебник – М. : Флинта : Наука, 2008. – 464 с.

Конрад Р. Вопросительные предложения как косвенные речевые акты // Новое в зарубежной лингвистике. – Вып. 16. – М. : Прогресс, 1986. – С. 349–384.

Коньков В. И. Речевая структура газетных жанров. – СПб.: Роза мира, 2004. – 221 с.

Кристева Ю. Избранное: разрушение поэтики. – М. : РОССПЭН, 2004. – 656 с.

Кубрякова Е. С. Деривация, транспозиция, конверсия // Вопросы языкознания. – 1974. – № 5. – С. 64–76.

Кубрякова Е. С. О тексте и критериях его определения // Текст. Структура и семантика. – Т. 1. – М. : Высшая школа, 2001. – С. 72–81.

Кубрякова Е. С. Текст и его понимание // Русский текст. – № 2. – 1994. – С. 18–27.

Кубрякова Е. С. Типы языковых значений: семантика производного слова – М. : Наука, 1981. – 200 с.

Кубрякова Е. С., Панкрац Ю. Г. О типологии процессов деривации // Теоретические аспекты деривации. – Пермь : Изд. ПГУ, 1982. – С. 7–20.

Курилович Е. Деривация лексическая и деривация синтаксическая // Очерки по лингвистике. – М., 1962. – С. 57–70.

Лаврентьева Е. В. Речевые жанры обвинения и оправдания в диалогическом единстве : дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.01. – Новосибирск, 2006. – 261 с.

Лакофф Дж. Когнитивная семантика // Язык и интеллект. – М., 1996.

Литвинова М. Н. Перевод и семантическая деривация // Деривация и семантика: слово – предложение – текст : сб. науч. трудов. – Пермь : Изд. ПГУ, 1986. – С. 107–113.

Лотман Ю.М. Пушкин. – СПб.: Искусство-СПб, 1995. – 847 с.

Лотман Ю. М. О содержании и структуре понятия «художественная литература» / Ю. М. Лотман // Избранные статьи. – Т. 1. – Таллинн : Александра, 1992. – С. 203–216.

Лотман Ю. М. Пушкин: Биография писателя. Статьи и заметки. 1960–1990. Евгений Онегин. Комментарий. – СПб. : Искусство-СПб, 1995. – 847 с.

Лукина М. М. Технология интервью. Учебное пособие для студентов высших учебных заведений, обучающихся по направлению и специальности "Журналистика". Москва, 2008. (2-е изд., доп.).

Майофис М. Комментарий: Социальная и историко-культурная рефлексия // Новое литературное обозрение. – 2004. – № 66.

Макаров М. Л. Основы теории дискурса. – М. : Гнозис, 2003. – 280 с.

Матханова И. П. Прототип, «фамильное сходство» и интерпретация речевого жанра // Проблемы интерпретационной лингвистики: интерпретаторы и типы интерпретаций. Межвузовский сборник научных трудов. – Новосибирск, Изд. НГПУ, 2004. С.75 – 89.

Матяшевская А. И. Вариантность и вариативность устного научно-популярного жанра // Жанры речи. № 2 (16), 2017. С. 200 – 225.

Мельник Н. В. Деривационное функционирование текста: лингвоцентрический и персонцентрический аспекты : автореф. дисс. ... д-ра филол. наук : 10.02.01– Кемерово, 2011. – 48 с.

Мельник Н. В. Деривация текста в лингвоперсоналогическом аспекте // Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение. – Вып. 41. – № 7 (188). – Челябинск, 2010. – С. 106–112.

Мокиенко В. М. Лозунг и реклама в публицистическом дискурсе (общее и различное) // Проблемы истории, филологии, культуры №3, 2016. С. 167–173.

Мурзин Л. Н. Компрессия и семантика языка // Семантика и производство лингвистических единиц. – Пермь : Изд. ПГУ, 1979. – С. 36–46.

Мурзин Л. Н. Лингвистическое моделирование и деривация в речевой деятельности // Деривация в речевой деятельности : сб. науч. статей. – Пермь : Изд. ПГУ, 1990. – С. 4–10.

Мурзин Л. Н. О деривационных механизмах текстообразования // Теоретические аспекты деривации : сб. науч. статей. – Пермь : Изд. ПГУ, 1982. –

Мурзин Л. Н. Основы дериватологии. – Пермь : Изд. ПГУ, 1984. – 56 с.

Мурзин Л. Н. Синтаксическая деривация: анализ производных предложений русского языка. – Пермь : Изд. ПГУ, 1974. – 170 с.

Мурзин Л. Н., Плясунова С. Ф. Деривация и ее экспликация в тексте // Деривация и текст : сб. науч. трудов. – Пермь : Изд. ПГУ, 1984. – С. 112–125.

Никонова Л. Н., Шеховцова Л. А. Поле речевого жанра рецензии // Материалы научной конференции ПГУАС. – 2011.

Новиков В. Л. Книга о пародии / В. Л. Новиков. – М. : Советский писатель, 1989. – 544 с.

Норман Б., Куссе Х. Лингвистика в саду. Введение в теорию семантической инвариантности. Екатеринбург, Москва: Кабинетный ученый. 2018.

Норман Б. Ю. Жанр разговорника: между текстом и языком // Жанры речи : сб. науч. статей. – Вып. 3. – Саратов : Колледж, 2002. – С. 171–186.

Олянич А. В. Гастрономический дискурс в системе массовой коммуникации (семантико-семиотические характеристики) // Массовая культура на рубеже XX–XXI веков: Человек и его дискурс : сб. науч. трудов. – М. : Азбуковник, 2003. – С. 167–200.

Олянич А. В. Презентационная теория дискурса : монография. – М. : АСТ : Восток-Запад, 2007. – 408 с.

Орлов О. М. Профессионально ориентированная риторика: содержание и методика обучения: дисс. ... д-ра пед. наук : 13.00.02. – Саратов, 2003. – 529 с.

Орлова Н. В. Жанры разговорной речи и их «стилистическая обработка»: к вопросу о соотношении стиля и жанра / Н.В. Орлова // Жанры речи. – Вып. 1. – Саратов : Колледж, 1997. – С. 51–56.

Орлова Н. В. Жанры разговорной речи и их «стилистическая обработка»: к вопросу о соотношении стиля и жанра // Жанры речи. – Вып. 1. – Саратов : Колледж, 1997. – С. 51–56.

Орлова Н. В. Энциклопедическая статья: три дискурса одного жанра // Жанры речи. 2015. № 2 (12). С. 63-71.

Орлова Н. В. Жанр и тема: об одном основании типологии // Жанры речи : сб. науч. статей. – Вып. 3. – Саратов : Колледж, 2002. – С. 83–92.

Орлова Н. В. Коммуникативная ситуация – речевой жанр – языковая личность (на материале «Книги отзывов и предложений») // Жанры речи : сб. науч. статей. – Вып. 2. – Саратов: Колледж, 1999. – С. 227–235.

Орлова Н. В. Языковая личность в нестандартной ситуации: выбор жанра // Жанры речи : сб. науч. статей. – Вып. 7. Жанр и языковая личность. – Саратов : Наука, 2011. – С. 94–106.

Панкрац Ю. Д. Роль пропозитивных структур в проблеме деривации // Принципы деривации в истории языкознания и современной лингвистике. – Пермь : Изд. ПГУ, 1991. – С. 233–245.

Рабенко Т. Г. Жанры естественной письменной русской речи в вариантологическом аспекте. Дисс. ... доктора филол.наук. Кемерово, 2018.

Разина И. Г. Механизмы деривационного порождения текста: семантика-синтактика-прагматика: на материале романа В. В. Набокова «Король, дама, валет» и его перевода на английский язык : дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.01. – Томск, 2005. – 226 с.

Рекламный текст: семиотика и лингвистика. (под ред. Пироговой Ю. К., Паршина П. Б.). М.: Международный институт рекламы, Издательский дом Гребенникова, 2000 г. – 270 с

Рехтин Л. В. Заметки о речевом жанре инструкции // Текст: структура и функционирование : сборник науч. трудов / под ред. С. М. Козловой, Н. В. Халиной. – Вып. 7. – Барнаул : Изд. АлГУ, 2003. – С. 22–30.

Розенталь Д. Э. Язык рекламных текстов. М.: Высшая школа, 1981. – 127 с.

Романенко Я. Н. Рекламный текст как объект лингвистического исследования : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Москва, 2007. – 23с.

Руженцева Н. Б. Протестный комментарий как жанр политического дискурса // Политическая коммуникация. Материалы Международной научной конференции. – Екатеринбург, 2013. – С. 267-272.

Руссинова Т. В. К проблеме варьирования жанров (на материале текстов директивного жанра) // Жанры речи : сб. науч. статей. – Вып. 4. Жанр и концепт. – Саратов : Колледж, 2005. – С. 399–407.

Салимовский В. А., Яруллин Д. В. О тождестве речевого жанра // Жанры речи, №, 2017. С. 151- 159.

Салимовский В. А. Функционально-стилевая традиция изучения жанров речи // Жанры речи : сб. науч. статей. – Вып. 2. – Саратов : Колледж, 1999. – С. 61–75.

Санников А. В. Понятия достоинства и смирения // Языковая картина мира и системная лексикография. М.: ЯСК, 2006. С. 405 – 470.

Седов К. Ф. Анатомия жанров бытового общения // Вопросы стилистики. – Вып. 27. – Саратов, 1998. – С. 9–20.

Седов К. Ф. Комплимент – речевой жанр суггестивного дискурса // Жанры речи : сб. науч. статей. – Вып. 7. Жанр и языковая личность. – Саратов : Наука, 2011. – С. 225–234.

Седов К. Ф. О жанровой природе дискурсивного мышления языковой личности // Жанры речи : сб. науч. статей. – Вып. 2. – Саратов : Колледж, 1999. – С. 35–73.

Седов К. Ф. Психолингвистические аспекты изучения речевых жанров // Жанры речи : сб. науч. статей. – Вып. 3. – Саратов : Колледж, 2002. – С. 40–52.

Седов К. Ф. Речежанровая идентичность как компонент коммуникативной компетенции личности // Жанры речи : сб. науч. статей. – Вып. 7. Жанр и языковая личность. – Саратов : Наука, 2011. – С. 25–46.

Серль Дж. Р. Классификация иллокутивных актов // Новое в зарубежной лингвистике. – Вып. 17. – М. : Прогресс, 1986. – С. 170–194.

Серль Дж. Р. Косвенные речевые акты // Новое в зарубежной лингвистике. – Вып. 17. – М. : Прогресс, 1986. – С. 195–222.

Серль Дж. Р. Что такое речевой акт? // Новое в зарубежной лингвистике. – Вып. 17. – М. : Прогресс, 1986. – С. 151–169.

Серль Дж. Р., Вандервекен Д. Основные понятия исчисления речевых актов // Новое в зарубежной лингвистике. – Вып. 18. – М. : Прогресс, 1986. – С. 242–264.

Симашко Т. В. Пути изучения метафоры // Деривационные отношения в лексике русского языка. – Тверь, 1991. – С. 62–78.

Симашко Т. В., Литвинова М. Н. Как образуется метафора (деривационный аспект). – Пермь : Изд. ПГУ, 1993. – 155 с.

Сложноподчиненное предложение в лексикографическом аспекте: Коллективная монография / Под ред. С. Г. Ильенко. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2008. – 346 с.

Соловьева А. А. Речевой жанр «совет» в разных типах дискурса : дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.19. – Астрахань, 2007. – 201 с.

Стексова Т. И. Вариативность жанровой интерпретации в политическом дискурсе // Политическая лингвистика. 2017. № 4. С. 28- 35.

Стексова Т. И. Декларативность в политическом дискурсе // Политическая лингвистика, №5 (59), 2016. С. 56 – 62

Стексова Т. И. Комментарий как речевой жанр и его вариативность // Жанры речи. 2014. № 1-2 (9-10). С. 81-88.

Стексова Т. И. Функционально-стилистические варианты речевого жанра просьбы // Проблемы интерпретационной лингвистики: Интерпретаторы и типы интерпретации : сб. науч. статей. – Новосибирск : Изд. НГПУ, 2004. – С. 89–99.

Стексова Т. И., Лаврентьева Е. В. Особенности жанра обвинения в политическом дискурсе. // Жанры речи. – 2018. № 2. С.

Стексова Т. И., Крылов Ю. В. Новая жизнь старого жанра: к проблеме вариативности жанра (на материале лозунга и слогана) // Жанры речи, № 3, 2018. С. 179–188.

Степанов Ю. С. Имена. Предикаты. Предложения: Семиологическая грамматика. – М. : Наука, 1981. – 360 с.

Татарникова Н. М. Координация первичного и вторичного речевых жанров в официально-деловом стиле речи (на примере допроса и протокола допроса) : дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.01 . – Иркутск, 2004.

Ташлыков С. А. Жанр миниатюры в творчестве А. И. Куприна // Судьба жанра в литературном процессе. – Иркутск : Изд. ИГУ, 1996. – С. 97–109.

Тортунова И. А. Жанрово-стилистический портрет современного политического лозунга // Научный диалог. – 2015. – № 9 (45). – С. 100–111.

Тортунова И. А. Жанровые и художественные признаки лозунгов и слоганов [Электронный ресурс] // INTER-CULTUR@L-NET : международный научно-практический журнал. – 2006. – Вып. 5. – Режим доступа : [http://www. my-luni.ru/journal/clauses/100/](http://www.my-luni.ru/journal/clauses/100/).

Тортунова И. А. Лозунг как ораторский жанр // Ученые записки Российского государственного социального университета. 2012. № 10 (110). С. 159-161.

Тынянов Ю. Н. О пародии // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М. : Наука, 1977. – С. 284–310.

Уэллс У, Бернет Дж., Мориарти С. Реклама: принципы и практика: Пер. с англ. – СПб.: Питер, 1999. – 738 с.

Федосюк М. Ю. Исследование средств речевого взаимодействия и теория жанров речи // Жанры речи : сб. науч. статей. – Вып. 1. – Саратов : Колледж, 1997. – С. 66–88.

Федосюк М. Ю. Нерешенные вопросы теории речевых жанров // Вопросы языкознания. – 1997. – № 5. – С. 102–120.

Федосюк М. Ю. О полевым признаке организации речевого жанра // Теоретические и прикладные аспекты речевого общения. – Вып. 3. – Красноярск – Ачинск, 1997. – С. 14–37.

Фрейденберг О. М. Происхождение пародии // Труды по знаковым системам. 6. – Тарту, 1973. – С. 490–497.

Храковский В. С. Деривационные отношения в синтаксисе // Инвариантные синтаксические значения и структура предложения : сб. науч. трудов. – М. : Наука, 1969. – С. 138–147.

Храковский В. С., Володин А. П. Семантика и типология императива: Русский императив / В. С. Храковский, А. П. Володин. – Л. : Наука, 1986. – 272 с.

Чудинов А. П. Политическая лингвистика. — Москва: Флинта; Наука, 2008. – 254 с.

Шатин Ю.В. Построение рекламного текста. М.: Бератор Пресс, 2003. – 120 с.

Шидо К. В. Рекламный слоган как особый жанр английских рекламных текстов: дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 2002. – 242 с.

Шмелев Д. Н. Проблемы семантического анализа лексики (на материале русского языка) – М. Наука, 1973. – 280 с.

Шмелева Т. В. Жанр в современной медиасфере // Жанры речи. – Саратов: «Колледж», 2012. – Вып. 8. – С. 26-37.

Шмелева Т. В. Модель речевого жанра // Жанры речи. – Саратов: «Колледж», 1997. – Вып. 1. – С. 88-98.

Шмелева Т. В. Речевой жанр (Возможности описания и использования в преподавании языка) // Russistik. Русистика: Науч. журн. актуальных проблем преподавания рус. языка. – Berlin, 1990. № 2. – С. 24-41.

Шмелева Т. В. Деривационный потенциал модели предложения // Деривация и текст : сборник науч. трудов. – Пермь : Изд. ПГУ, 1984. – С. 87–91.

Шмелева Т. В. Речевой жанр: несложившаяся традиция отечественной филологии. // Филология – Журналистика'94. – Красноярск, 1999. – С. 50.

Щурина Ю. В. Речевые жанры комического // Жанры речи : сб. науч. статей. – Вып. 2. – Саратов : Колледж, 1999. – С. 146–157.

Язык и структура знания / под ред. Р. М. Фрумкиной. – М., 1990. – 206 с.

Якобсон Р. Избранные работы. М.: Прогресс, 1985. – 460 с.

Яковлева Т. А. Семантика и прагматика императивных и прохибитивных конструкций в текстах полезных советов и инструкций // Актуальные проблемы семасиологии. – Л., 1991. – С. 133–141.

Янценецкая М. Н. Пропозициональный аспект словообразования: обзор работ сибирских дериватологов / М. Н. Янценецкая // Актуальные проблемы региональной лингвистики и истории Сибири : мат-лы Всесоюз. науч. конф-и «Говоры и разговорная речь». – Кемерово, 1992. – С. 4–33.

Словари и энциклопедии

1. **Ахманова О. С.** Словарь лингвистических терминов. – М. : УРСС, 2004. – 576 с.

2. **Большая советская энциклопедия (БСЭ)** [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.rubricon.com> (авторизованный).

3. **ГОСТ Р 50763-95** Кулинарная продукция, реализуемая населению [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://protect.gost.ru/v.aspx?control=8&baseC=-1&page=0&month=-1&year=-1&search=&RegNum=1&DocOnPageCount=15&id=126456>. Дата обращения: 04.01.2009.

4. **Культура русской речи.** Энциклопедический словарь-справочник. М., Флинта: Наука, 2003. – 840с.

5. **Лингвистический энциклопедический словарь (ЛЭС)** / гл. ред. В. С. Ярцева. – М. : Сов. энциклопедия, 1990. – 683 с.

6. **Мильчин А.Э.** Справочник издателя и автора. – М.: ОЛМА-Пресс, 2003. – 800 с.

7. **Похлебкин В. В.** Большой кулинарный словарь [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://foodfind.ru/dictionary/591> (свободный).

8. **Российский гуманитарный энциклопедический словарь** : в 3 т. – М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2002. – Т. 1: А–Ж. – 688 с.

9. **Словарь русского языка (МАС)** : в 4-х т. / гл. ред. А. П. Евгеньева. – М. : Русский язык, 1981–1984.

10. **Стилистический энциклопедический словарь русского языка** / под ред. М. Н. Кожинной. – М. : Флинта : Наука, 2003. – 696 с.

11. **Толковый словарь Ушакова** [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://slovari.yandex.ru/dict/ushakov> (свободный).

12. **Фасмер М.** Этимологический словарь русского языка : в 4-х т. – М. : Прогресс, 1964–1973.

13. **Энциклопедия «Кругосвет»** [сайт] : универсальная научная популярная онлайн-энциклопедия. – Режим доступа: <http://www.krugosvet.ru> (свободный). Дата обращения: 02.02.2012.

14. **Языкознание.** Большой энциклопедический словарь / гл. ред. В. С. Ярцева. – М. : Большая российская энциклопедия, 1998. – 685 с.

Н а у ч н о е и з д а н и е

Кантурова Мария Александровна
Стексова Татьяна Ивановна

**ПРОИЗВОДНОСТЬ И ВАРИАТИВНОСТЬ
РЕЧЕВЫХ ЖАНРОВ**

Монография

В авторской редакции
Компьютерная верстка – *И. Т. Ильюк*

Подписано в печать 29.04.19. Формат бумаги 60×84/16.
Печать цифровая. Уч. изд. л. 7,2. Усл. печ. л. 7,4. Тираж 500 экз.
Заказ № 25.

ФГБОУ ВО «Новосибирский государственный педагогический университет»
630126, Новосибирск, ул. Виллюйская, 28
Тел.: 8(383)244-06-62, www.rio.nspu.ru
Отпечатано: ФГБОУ ВО «НГПУ»