

College Park, 2005.

Drulák P. Metaphors Europe Lives by: Language and Institutional Change of the European Union. EUI Working Papers, SPS No. 2004/15 // www.arena.uio.no/events/documents/Paper_001.pdf – 2004.

Eggington W. The English language metaphors we plan by // Language Policy: Dominant English, Pluralist Challenges. – Amsterdam: John Benjamins, 1997.

El Refaie E. Metaphors we discriminate by: Naturalized themes in Austrian newspaper articles about asylum seekers // Journal of Sociolinguistics. – 2001. – Vol. 5. – № 3.

Fienup-Riordan A. Clearing the path: metaphors to live by in Yup'ik Eskimo oral tradition // The American Indian Quarterly. – 1994. – Vol. 18. – № 1.

Giannetti E. Lies We Live by: The Art of Self-Deception. – Bloomsbury Pub Ltd, 2000.

Gillis J. R. Our Imagined Families: The Myths and Rituals We Live by // http://www.marial.emory.edu/pdfs/wp007_02.pdf – 2002.

Goatly A. Green grammar and grammatical metaphor, or Language and the myth of power, or Metaphors we die by // Journal of Pragmatics. – 1996. – Vol. 25. – № 4.

Hausman C. Lies We Live by: Defeating Double-Talk and Deception in Advertising, Politics, and the Media. – London: Routledge, 2000.

Hiraga M. K. Metaphors Japanese Women Live By // The Working Papers on Language, Gender and Sexism. – 1991. – Vol. 1.

Lakoff G., Johnson M. Metaphors We Live by. – Chicago: University of Chicago Press, 1980.

Lawler J. M. Metaphors We Compute By // <http://www.virtualschool.edu/mon/Academia/Metaphors.html> – 1987/1995.

MacCloskey D.N. Metaphors economists live by // Social research. – 1995. – Vol. 62 (2).

Maglio P.P., Matlock T. Metaphors we surf the web by // <http://www.almaden.ibm.com/cs/people/pmaglio/public/meta4surf.ps> – 1998.

Mayher J. S. Metaphors We (Still) Teach By (?) // English in Australia. – 2003. – № 136.

McAdams D. P. Stories We Live By. – New York: The Guilford Press, 1993.

Midgley M. The Myths We Live By. – London/New York: Routledge, 2003.

Monk L. The Words We Live By: Your Annotated Guide to the Constitution. – New York: Hyperion Books, 2003.

Murphy P. F. Studs, Tools, and the Family Jewels: Metaphors Men Live By. – Madison: University of Wisconsin Press, 2001.

Mühlhäusler P. Metaphors others live by // Language and Communication. – 1995. – Vol. 15(3).

Norgaard R. B. Metaphors we might survive by // Ecological Economics. – 1995. – Vol. 15(2).

Özçaliskan S. Metaphors we move by: A crosslinguistic-developmental analysis of metaphorical motion events in English and Turkish: PhD in Developmental Psychology. – Berkeley: University

of California, 2002.

Ó Laoire L. Metaphors We live by: Some examples from Donegal Irish // <http://www.humnet.ucla.edu/humnet/celtic/22papers/olaoire.pdf> – 2000.

Palo T. Metaphors They Live By: Metaphorical Expressions in the Context of the Soviet Crisis 1991 // SKY: The Yearbook of the Linguistic Association of Finland. – 1993. – Vol. 9.

Pearson C. S. The Hero Within: Six Archetypes We Live By: Ph. D. – San Francisco: Harper San Francisco, 1998.

Ponterotto D. Metaphors we can learn by: How insights from cognitive linguistic research can improve the teaching/learning of figurative language // Forum. – 1994. – Vol. 32(3).

Rohrer T. Metaphors We Compute by: Bringing Magic into Interface Design // <http://www.uoregon.edu/~uophil/metaphor/gui4web.htm> – 1995.

Romaine S. War and Peace in the Global Greenhouse: Metaphors We Die By // Metaphor and Symbol. – 1996. – Vol. 11 (3).

Stokes R. The metaphors they become literate by: Peer tutors as undergraduate readers and writers. – Madison: University of Wisconsin, 1995.

Taylor J. Metaphors We Serve By: Critical and Constructive Play with the Discourses on Service, National Service, and Service-Learning // http://www.umbc.edu/lc/diss/Joby_Taylor_diss.pdf.

Temmerman R. Metaphors the life sciences live by // Translation and Meaning. – 2001. – Part 5.

Thornbury S. Metaphors we work by: EFL and its metaphors // English Language Teaching Journal. – 1991. – Vol. 45(3).

Tiberius V. The Reflective Life: Character and the Values We Live With // <http://www.scotsphil.org.uk/documents/TiberiusReflectiveLifeCh1-Introduction.pdf> – 2003.

Tissari H. Metaphors we love by: On the cognitive metaphors of LOVE from the 15th century to the present // Studia Anglica Posnaniensia: International review of English Studies. – 2001. – Vol. 36.

Wierzbicka A. Metaphors linguists live by: Lakoff and Johnson contra Aristotle // Papers in Linguistics. 1986. Vol. 19. № 2.

© Будаев Э. В., Чудинов А. П., 2007

ВОРОШИЛОВА М. Б.

Екатеринбург, Россия

КРЕОЛИЗОВАННЫЙ ТЕКСТ:

КИНОТЕКСТ

Abstract

The article is the continuation of the research aimed at studying the notion of the creolized text. This time we focus on the notion of the text of cinema. We presented a historical review of the works on which the given notion is based. We considered at length the modern linguo-cultural approach which is presented in researches of the Volgograd school.

Настоящая статья продолжает цикл

работ, посвященных понятию креолизованного текста. Термин «креолизованный текст», как нами было отмечено ранее, принадлежит отечественным лингвистам Ю.А. Сорокину и Е.Ф. Тарасову (1990): это «тексты, фактура которых состоит из двух негомогенных частей (вербальной языковой (речевой) и невербальной (принадлежащей к другим знаковым системам, нежели естественный язык)». В качестве примеров авторы приводятся кинотексты, тексты радиовещания и телевидения, средства наглядной агитации и пропаганды, плакатов, рекламные тексты [Сорокин, Тарасов 1990: 180-181]. Не случайно в числе первых авторы упоминают именно кинотекст. Стоит согласиться, что «среди восторжествовавших в культуре креолизованных текстов ведущее место принадлежит кинотексту. Кино стало «самым массовым из искусств», поставщиком моделей поведения для среднего носителя современной культуры» [Слышкин, Ефремова 2004: 4].

Подходы к определению понятия кинотекста. В начале XX века – период утверждения кинематографа как нового вида искусства – кино рассматривалось как довольно примитивная форма рассказывания истории средствами изображения. Первые попытки концептуализации кинофильма как знаковой системы, как «текста» были предприняты теоретиками русской формальной школы (В. Шкловским, Ю. Тыняновым и др.). Ю. Тынянов в работе «Об основах кино» (1927) предложил описание «лексики» (значимых единиц фильма как фигур киноязыка – киноэпитета, кинометонимии, киносинекдохи и др.) и «грамматики» (наплывов, ракурсов, диафрагм, «повторных перебивок», правил следования планов, композиционного синтаксиса внутрикадровых элементов, выражающих пространственные, временные и смысловые отношения вещей и событий в фильме) киноязыка. Посредством такого «языка» киноизображение трансформируется из картинки-иллюстрации в определенное значение (из «видимой вещи» – в «смысловую вещь» (Ю. Тынянов)), в значение особого порядка, совокупность которых в рамках фильма и образует так называемый кинотекст.

Следующим этапом разработки концепции кинотекста стала теория монтажа С. Эйзенштейна, который систематизи-

ровал и развил положения формальной кинотеории о том, что «природой кино-смысла является членение реальности кинематографическими средствами — освещение, ракурс, планы съемки, движение камеры — и «перемонтаж» полученных элементов в новом порядке» [Горных <http>]. Другими словами, характеристики кинотекста определяются так называемым «монтажным порядком» или ритмико-поэтическими правилами (контрапункта, параллелизма доминирующего движения или образа и др.).

В своих поздних работах, в частности, «Неравнодушная природа» (1945-1947), С. Эйзенштейн разрабатывает своеобразную философию киномонтажа как синтетического способа производства значения. Базовым алгоритмом этого производства является такое сопоставление двух элементов, при котором на основании их формальных свойств возникает «третий элемент», качественно превосходящий оба исходных. Этот алгоритм и вербален (в плане поэтического языка и его базовой единицы – метафоры), и визуален (принцип внутрикадрового и межкадрового монтажа). И именно из этих «третьих элементов», располагающихся в монтажных стыках видимого, слагается динамический, кинематографический текстуальный смысл фильма. Из формальных же монтажных элементов (изгибов форм, выхваченных траекторий движения, мелодических линий музыки) далее складываются смысловые фигуры или, так называемые «кино-иероглифы», в которых определенным образом переосмысливается классическое противопоставление видимого (визуального, динамичного) и невидимого (вербального, смыслового, неподвижного).

Данная структурно-семиотическая концепция иероглифического кинописьма в конце 1950 годов приобретает лингвоцентричную, семиотическую трактовку. В рамках данного направления была предпринята попытка систематического описания кинофильма как знаковой системы, построенной по модели естественного языка, то есть в основу была положена идея тождества экранного и вербального языков. Так итальянский писатель, режиссер театра и кино П.П. Пазолини полагал, что звукозрительный язык кино можно описать в терминах грамматики по

аналогии с вербальным языком: он разложил кадр (обозначенный им как «монема») как сложную единицу на составляющие его знаки кинемы («реальные проблемы, формы, события и действия реальности»).

Ю.М. Лотман как несомненный лидер данного научного направления в России в свое время писал следующее: «Мы обнаруживаем своеобразную систему сходств и различий, позволяющую видеть в киноязыке разновидность языка как общественного явления» [Лотман 1998: 312]. Итак, основная идея семиотического подхода к кинотексту заключается в том, что кинофильм имеет свой язык, который может быть описан с точки зрения синтаксиса, грамматики.

Структурно значащей единицей кинотекста исследователями признается кадр, как «основной носитель значений киноязыка» [Лотман 1998: 309]. Кадр делает кинотекст приближенным к речи в естественном языке, так как вносит в него дискретность, то есть он становится прерывным, повествовательное пространство и время членятся. «Мир кино – это зримый нами мир, в который внесена дискретность», – пишет Ю.М. Лотман [1998: 306]. Кинофильм распадается на кадры, которые соединяются посредством монтажа. Монтаж кадров функционально идентичен соединению морфем в слова и соединению слов в предложения [Лотман 1998: 343-344].

Рассматриваемое направление берет начало в теории отечественной кинематографии, где первостепенное влияние, как известно, уделялось монтажу. Так, кинорежиссер Л.В. Кулешов считал, что кадр должен быть однозначным, а соединение нескольких кадров образует кинематографическое «слово» или даже «фразу».

Несколько иное решение данной проблемы предложил У. Эко. По его мнению, «проблемы кино должны обсуждаться с акцентом на семиотику иконического знака и анализ его компонентов» [Эко <http>]. Независимо от сложности структуры все единицы кинотекста формируются на основе кодов. Помимо традиционных иконических кодов в визуальном тексте могут быть найдены, согласно точке зрения У. Эко:

- а) иконографические коды;
- б) коды вкуса и сенсорные коды;

- в) риторические коды;
- г) стилистические коды;
- д) коды бессознательного.

Психоаналитически настроенные исследователи (К. Метц, Ж. Лакан) в свое время будут связывать язык кино с работой бессознательного, утверждая, что значения его элементов следует искать в области символического. Так известный кинотеоретик К. Метц полагает, что в видеоизображении взаимодействуют два блока кодов:

1) культурно-антропологические коды, которые усваиваются с мига рождения, в ходе воспитания и образования (код восприятия, код узнавания, иконические коды);

2) технически сложные специальные коды, которые управляют сочетаемостью образов (иконографические коды, правила построения кадра, монтажа, коды повествовательных ходов).

Итак, термин «кинотекст» не нов в мировой научной литературе. Произведение киноискусства, отмечают исследователи, представляет собой особую знаковую систему и может рассматриваться как определенный тип текста: Ю.М. Лотман (1992), Ю.Г. Цивьян (1984), Ю.Н. Усов (1993), А.В. Федоров (2000), Е.Б. Иванова (2000), Ю.Н. Тынянов (1977), У. Эко (1972). Так Ю.Г. Цивьян, представитель таллиннской научной школы, пишет: «в определенном приближении любой фильм можно определить как дискретную последовательность непрерывных участков текста. Назовем эту последовательность кинотекстом. ... единицей кинотекста всегда является пара ядерных кадров» [Цивьян 1984: 109-111].

Такой подход вполне правомерен и обоснован, но в рамках современного лингвистического исследования требует уточнения, расширения, а может изменение «ракурса рассмотрения». Такой «ракурс» и был предложен в рамках волгоградской научной школой (Е.Б. Иванова, Г.Г. Слышкин, М.А. Ефремова), исследователи которой определяют кинотекст как разновидность креолизованного текста – это «связное, цельное и завершенное сообщение, выраженное при помощи вербальных (лингвистических) и невербальных (иконических и / или индексальных) знаков, организованное в соответствии с замыслом коллективного функ-

ционально дифференцированного автора при помощи кинематографических кодов, зафиксированное на материальном носителе и предназначенное для воспроизведения на экране и аудиовизуального восприятия зрителями [Слышкин, Ефремова 2004: 32].

Состав кинотекста. Кинотекст несомненно является одной из самой сложной семиотической структурой в ряду иных креолизованных текстов. Описывая сложный состав кинотекста, исследователи также предлагают различные подходы. Так, Ю.М. Лотман указывает, что кино по своей сути – это синтез двух повествовательных тенденций: изобразительной («движущаяся живопись») и словесной. У. Эко выделяет в составе кинотекста 3 основополагающих кодовых системы: портретная (видеоряд), лингвистическая и звуковая.

Ефремова М.А. [2004: 17-18], обобщая все сказанное выше, предлагает следующее определение состава кинотекста: лингвистическая и нелингвистическая семиотические системы, оперирующие знаками различного рода. Лингвистическая система в кинотексте представлена 2 составляющими: письменной (титры и надписи, являющиеся частью мира вещей фильма) и устной (звучащая речь актеров, закадровый текст, песня и т.д.). Нелингвистическая система кинотекста включает звуковую часть (естественные и технические шумы, музыка), видеоряд (образы персонажей, движения персонажей, пейзаж, интерьер, реквизит, спецэффекты). Все указанные элементы особым образом организованы и находятся в неразрывном единстве.

Собственно кинотекст, далее рассуждают исследователи, создается при помощи кинематографических кодов, к числу которых относятся ракурс, кадр, свет, план, сюжет, художественное пространство, монтаж. Каждый из названных кинематографических кодов может стать элементом режиссерского языка, посредством которого зрителю будет передана некая информация.

Общетекстовые категории кинотекста. Во-первых, определенные сложности в ходе исследования кинотекста возникают в связи с попыткой ученых связать кинотекст с замыслом режиссера. Порождение любого кинотекста связано с многократной семиотической

его трансформацией. За кинотекстом стоит авторский литературный сценарий → на основе литературного сценария при участии оператора-постановщика и художника создается режиссерский (или монтажный) сценарий, выполняющий функции производственного и технического проекта фильма → непосредственно в ходе съемок режиссер организует и согласует между собой творчество актеров, декораторов, музыкантов, осветителей, операторов и звукооператоров и т.д.

Современные исследователи единогласно отмечают, что кинотекст всегда есть некое коллективное произведение (хотя от себя отметим, что инструмент адекватной оценки вклада каждого из участников кинопроцесса пока отсутствует), так как в его порождении участвует весь штат съемочной группы. Безусловно, что «режиссер находится как бы над всеми остальными, но при этом... не представляется возможной редукция съемочной группы как творца только к фигуре режиссера» [Велижев: www.ru]. Итак, важнейшим конститутивным признаком кинотекста является коллективный функционально дифференцированный автор [Иванова 2001: 5].

Коллективное авторство является одним из наиболее важных отличий кинотекста от, например, художественного текста, несмотря на тот факт, что художественный текст также может быть результатом деятельности коллектива авторов. Художественный текст не позволяет точно дифференцировать авторство, тогда как в кинотексте при коллективном авторе наблюдается функциональная дифференциация – известно, кто написал сценарий, изготовил костюмы, исполнил роли, написал музыку и т.д. [Слышкин, Ефремова 2004: 25-26].

Далее в качестве конститутивных признаков кинотекста Иванова Е.Б. (2001) выделяет важнейшие общетекстовые категории (адресованность, интертекстуальность, целостность, членимость, модальность). Специфика большинства общетекстовых категорий фильма определяется свойственной кинематографу двухуровневой структурой и преобладанием в фильме зрительского уровня. Представители волгоградской научной школы предлагают следующие характерные черты кинотекста как текста [Слышкин, Ефремова 2004: 28-32].

1. Кинотекст является дискретной единицей, так как его структура допускает членимость.

2. Исследователи отмечают связность кинотекста: содержательная самостоятельность эпизода относительна, ибо требует опоры на кинотекст целиком. А значит мы можем говорить о кинотексте как «о едином когерентном целом».

3. Направленность развития событий в кинотексте может быть как движущейся вперед (в соответствии с ходом событий в реальном мире), так и «возвращающейся». Имеют место также проспекция и ретроспекция в узком смысле – предвосхищение будущего, забегание вперед и воспоминание о прошлом. Данные категории создают ощущение многомерности мира кинотекста.

4. В центре кинотекста независимо от конкретной темы повествования, как правило, стоит человек, что говорит об антропоцентризме кинотекста.

5. Кинотекст также обладает локальной и темпоральной отнесенностью. Пространство в кинотексте чаще несвободно от присутствия персонажа, неотделимо от времени действия, а время течет для зрителей неравномерно.

6. Кинотекст характеризуется многоканальной информативностью: с одной стороны, информационный поток разделяется по способу восприятия информации (зрительный и слуховой), с другой – по типу воспринимаемой информации (содержательно-фактуальная, содержательно-концептуальная, содержательно-подтекстовая [Гальперин 1981: 67]).

7. В кинотексте ничто не существует случайно, само по себе: каждый элемент включает в общую систему (системность), которая создается коллективным автором как результат множественных семиотических трансформаций и функционирует для выполнения единой цели.

8. Специфика категории целостности в кинотексте заключается в следующем: а) тесная интеграция лингвистической и нелингвистической составляющих; б) наличие четких временных и пространственных рамок; в) наличие сигналов, обозначающих начало и конец фильма.

9. Кинотекст является продуктом субъективного осмысления действительности коллективным автором. Учитывая дифференцированный полиавторский характер кинотекста, исследователи го-

ворят о сложном типе модальности. Кинотекст – это отражение мира, увиденного глазами группы людей.

10. Прагматическая направленность кинотекста представляет собой побуждение реципиента к ответной реакции, которая в данном случае предполагает некоторое имплицитное действие, т.е. изменение в чувствах, мыслях зрителя, что не обязательно находит вербальное выражение.

Дифференциация кинотекста. Особо внимания заслуживает и проблема дифференциации кинотекстов.

Киноведы традиционно описывают кинотекст с опорой на следующие технические характеристики:

- а) анимационный – неанимационный;
- б) черно-белый – цветной;
- в) широкоформатный – широкоэкранный – панорамный – стереоскопический;
- г) короткометражный – полнометражный;
- д) односерийный – многосерийный;
- е) немой – звуковой;
- ж) дублированный – недублированный (для зарубежного фильма).

Наивна классификация кинотекстов представляет собой их деление на 3 группы: художественной – документальной – анимационное.

Но так как ни наивная, ни киноведческая классификация не отвечают интересам лингвистического исследования, авторы работы «Кинотекст: опыт лингвокультурологического анализа», предлагают собственную лингвосемиотическую классификацию, основанную на типе превалирующих в кинотексте образительных знаков и доминирующем стиле [Слышкин, Ефремова 2004: 34-39]. Таким образом, дифференциация кинотекстов носит лингвосемиотический характер и определяются на невербальном уровне доминированием индексальных или иконических знаков, а на вербальном уровне – речевым стилем.

1. Художественным является кинотекст, в котором доминируют иконические знаки и стилизованная разговорная речь;

2. нехудожественным – тот, в котором доминируют индексальные знаки и научная или публицистическая речь;

3. в особую группу необходимо выделить анимационные кинотексты, в которых всегда используются иконические

знаки, поэтому при их классификации, считают исследователи, необходимо исходить из тематики и стилевых характеристик аудиоряда.

Также исследователям представляется возможным выделить классы кинотекстов по общетекстовым категориям:

а) по адресату (по возрастному признаку, по степени закрытости);

б) по адресанту (профессиональный – любительский);

в) по степени оригинальности сценария;

г) по жанру;

д) по степени прецедентности (по ценности для данного лингвокультурного сообщества).

В заключении настоящего этапа исследования мы отметим, что кинотекст, несомненно, представляет собой сложное лингвосемиотическое образование и может рассматриваться в рамках науки о языке, в современной же научной парадигме актуально его определение как одного из типа креолизованных текстов, состоящих из нескольких негомогенных частей. Представленные выше многочисленные определения кинотекста, к сожалению, раскрывают лишь отдельные его характеристики, но не отражают его как некое неделимое целое. Но справедливости ради отметим, что данное положение обусловлено тем ограниченным набором лингвистического «инструментария», который находится в распоряжении современного ученого.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Велижев М. Режиссер и оркестр в трактовках Теодора Адорно и Федерико Феллини // <http://www.ut.ee/cno/third/fellini.html>

Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. М.: НАУКА, 1981. – с. 139

Иванова Е.Б. Интертекстуальные связи в художественных фильмах: Автореф. дис. канд. филол. наук. Волгоград, 2001. 16 с.

Иванова Е.Б. Художественный видеофильм как текст и его категории // Языковая личность: проблемы креативной семантики. К 70-летию профессора И.В. Сентенберг: Сб. науч. тр. / ВГПУ. √ Волгоград: Перемена, 2000. С. 200-206.

Иванова Е.Б. Художественный видеофильм как тип текста // Языковая личность: проблемы межкультурного общения: Тез. науч. конф., посвящ. 50-летию фак-та иностр. яз. Волгоград, 3-4 февр. 2000 г. / ВГПУ. √ Волгоград: Перемена, 2000. С. 30-31.

Лотман Ю.М. Избранные статьи в трех томах. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн: Александра, 1992. с. 492.

Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 1998.

Лотман Ю.М., Цивьян Ю.Г. Диалог с экраном. Таллинн, 1994 – с. 215

Слышкин Г.Г., Ефремова М.А. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа). – М.: Водолей Publishers, 2004 – 153 с.

Сорокин Ю. А., Тарасов Е. Ф. Креолизованные тексты и их коммуникативная функция // Оптимизация речевого воздействия. М., 1990.

Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977 – с. 572

Усов Ю.Н. Основы экранной культуры. М., 1993. с.91

Цивьян Ю.Г. К метасемиотическому описанию повествования в кинематографе // Труды по знаковым системам, 17. Структура диалога как принцип работы семиотического механизма / Отв. ред. Лотман Ю. Тарту, 1984 (Ученые записки Тартуского гос. ун-т; вып. 641) с. 109-121

Эко У. К семиотическому анализу телевизионного сообщения. Сокращ.пер. с англ. Дерябин А.А. (1972 / 1998) // <http://www.nsu.ru/psych/internet/bits/eco.htm>

Эко У. Отсутствующая структура. – М., 1998.

© Ворошилова М. Б., 2007

Дьячок М. Т.

Новосибирск, Россия

ПАЦАН: СЛОВО И ПОНЯТИЕ

Пользуясь случаем, выражаю искреннюю благодарность В.И. Беликову и А.Ф. Журавлеву, прочитавших первоначальный вариант статьи и сделавших ряд ценных замечаний и дополнений.

Abstract

In this research the author highlighted such subjects as the history and etymology of the word «patsan» («boy, lad») and its derivatives, peculiarities of «patsan» culture. The history and the contemporary usage of the word «patsan» is quite significant for understanding the processes that happened in the Russian-speaking society during the 20th century and during the last decades in particular.

Слово *пацан* – стилистически нейтральное слово русского просторечия, эквивалентное русским литературным словам *мальчик*, *юноша*. Его история и современное употребление весьма показательны и поучительны для понимания процессов, происходивших в русскоязычном обществе в течение XX века в целом и последних десятилетий в частности.

История и этимология слова *пацан*. Насколько нам известно, слово *пацан* не зафиксировано в текстах и словарях XIX века. Первым письменным сви-