

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
Институт русского языка имени В.В. Виноградова

**Труды
Института русского языка
им. В.В. Виноградова**

X

Материалы международной научной конференции
«Язык художественной литературы:
традиционные и современные методы исследования»
памяти Н. А. Кожевниковой
(19–21 ноября 2016 г.)

Главный редактор А. М. Молдован

МОСКВА
2016

Труды Института русского языка им. В. В. Виноградова. Вып. 10. Материалы международной научной конференции «Язык художественной литературы: традиционные и современные методы исследования» памяти Н. А. Кожевниковой (19–21 ноября 2016 г.). – М., 2016. с.

ISSN 2311-150X

Издание основано в 2013 г.

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

- Ю. Д. Апресян, академик РАН, профессор (Москва, Россия);
Бьёрн Вимер, доктор филологии, профессор (Майнц, Германия);
А. А. Гиппиус, член-корреспондент РАН, профессор (Москва, Россия);
М. Л. Каленчук, доктор филол. наук, профессор (Москва, Россия);
Туре Нессет, доктор филологии, профессор (Тромсё, Норвегия);
В. А. Плуныян, член-корреспондент РАН, профессор (Москва, Россия);
Вацлав Чермак, доктор филологии (Прага, Чехия);
А. Д. Шмелев, доктор филол. наук, профессор (Москва, Россия);
Ж. Ж. Варбот, доктор филол. наук, профессор (Москва, Россия).

ОТВЕТСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР ВЫПУСКА

З. Ю. Петрова, канд. филол. наук (Москва, Россия)

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ ВЫПУСКА

Редактор выпуска А. Б. Магамбетов (Москва, Россия).
Н. А. Фатеева, д. филол. наук (Москва, Россия);
Л. Л. Шестакова, д. филол. наук (Москва, Россия);
Т. А. Хазбулатова, к. филол. наук (Москва, Россия);
О. И. Северская, к. филол. наук (Москва, Россия);
А. В. Гик, к. филол. наук (Москва, Россия).

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ),
проект № 16-04-14011

Выходит 3 раза в год

Адрес редакции:
119019, Москва, ул. Волхонка, д. 18/2

Издательство зарегистрировано Федеральной службой по надзору в сфере связи,
информационных технологий и массовых коммуникаций.

Свидетельство о регистрации ПИ № ФС 77-57258

**RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES
V. V. Vinogradov Russian Language Institute**

**Proceedings
of the V. V. Vinogradov Russian
Language Institute**

X

Materials of International Scientific Conference
«The language of literature: traditional and current research methods»

(November 19–21, 2016)

Editor-in-Chief Alexander M. Moldovan

MOSCOW
2016

Proceedings of the V. V. Vinogradov Russian Language Institute, 2016, No. 10, Materials of International Scientific Conference «The language of literature: traditional and current research methods» (November 19–21, 2016). * p.**

ISSN 2311-150X

The Journal was founded in 2013

EDITORIAL BOARD

Yury D. Apresyan, D.Sc., Professor, Full Member of the RAS (Moscow, Russia);
Václav Čermák, Ph.D. (Prague, Czech Republic);
Alexey A. Gippius, D.Sc., Professor, Corresponding Member of the RAS (Moscow, Russia);
Maria L. Kalenchuk, D.Sc., Professor (Moscow, Russia);
Tore Nettet, D.Sc., Professor (Tromsø, Norway);
Vladimir A. Plungian, D.Sc., Professor, Corresponding Member of the RAS (Moscow, Russia);
Bjoern Wiemer, D.Sc., Professor (Mainz, Germany);
Alexey D. Shmelev, D.Sc., Professor (Moscow, Russia);
Zhanna Zh. Varbot, D.Sc., Professor (Moscow, Russia).

CHIEF EDITOR OF THE ISSUE

Zoya Yu. Petrova, Ph.D. (Moscow, Russia)

EDITORIAL BOARD OF THE ISSUE

Managing Editor A. B. Magambetov (Moscow, Russia);
Natalia A. Fateeva, D.Sc. (Moscow, Russia);
Larisa L. Shestakova, D.Sc. (Moscow, Russia);
Tatiana A. Khazbulatova, Ph.D. (Moscow, Russia);
Olga I. Severskaya, Ph.D. (Moscow, Russia);
Anna V. Gik, Ph.D. (Moscow, Russia).

Published with financial support
of the Russian Humanitarian Science Foundation.
Project N 16-04-14011

Published three times a year

Address:
18/2, Volkhonka street, Moscow, 119019
E-mail: ruslang@ruslang.ru

The journal is registered by the The Federal service for supervision
of communications, information technology, and mass-media.
Registration certificate ПИ № ФС 77-57258.

СОДЕРЖАНИЕ

ПРОБЛЕМЫ ИССЛЕДОВАНИЯ НАУЧНОГО НАСЛЕДИЯ Н. А. КОЖЕВНИКОВОЙ И МЕМУАРЫ О НЕЙ

<i>Елена Юрьевна Кукушкина</i> (Москва). Москва в биографии и научном творчестве Н. А. Кожевниковой	696
<i>Ирина Юрьевна Белякова</i> (Москва). И алгебра, и гармония: о книге Н. А. Кожевниковой «Словоупотребление в русской поэзии начала XX века» (1986)	
<i>Георгий Викторович Векшин</i> (Москва). Звуковые повторы в «Медном всаднике» – по версии Н. А. Кожевниковой и на выходе программы «Фонотекст»	
<i>Людмила Львовна Горелик</i> . Птица	
<i>Александр Альфредович Шунейко</i> . На подоконнике (Наталья Алексеевна Кожевникова)	

ОБЩИЕ ВОПРОСЫ ТЕОРИИ ЯЗЫКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

<i>Антонина Григорьевна Грек</i> (Москва). Поэтика слова по В. В. Виноградову	
<i>Ольга Григорьевна Ревзина</i> (Москва). Интертекстуальность и языковое сознание	
<i>Наталья Александровна Фатеева</i> (Москва). Поэтическое определение творчества: торжество или мука?	
<i>Бранко Тошович</i> (Грац, Австрия). Художественная реинкарнация писателей	
<i>Наталья Михайловна Азарова</i> (Москва). Звуковой облик слова в пространстве поэтического билингвизма	
<i>Сурен Тигранович Золян</i> (Ереван, Армения). «С Протеем будь Протей»: семантика перевода как семиотическая переменная	
<i>Михаил Эпштейн</i> (Атланта, США). Парадоксальные речевые акты в литературе. Трансформативы и контраформативы	
<i>Наталья Георгиевна Брагина</i> (Москва). Этностереотипы как «формулы обобщения»	

ЯЗЫК РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ. ПРОЗА

- Надежда Ильинична Коновалова* (Екатеринбург). Литературные мистификации Антония Погорельского: традиции и творческая индивидуальность
- Ангелика Молнар* (Сомбатхей, Венгрия). «Вода-мужчина» и «огонь-женщина». Метафорическое слово Тургенева
- Марина Михайловна Коробова* (Москва). «... чему не видно конца...» (О слове *дорога* в текстах Достоевского)
- Игорь Васильевич Ружицкий* (Москва). Языковая личность Федьки-каторжника как тип
- Ольга Валентиновна Ломакина* (Москва). Textoобразующая функция фразеологии в языке Л. Н. Толстого
- Валентина Николаевна Виноградова* (Москва). *Свое и чужое слово* в письмах А. П. Чехова
- Галина Николаевна Иванова-Лукьянова* (Москва). Ритм рассказов Чехова 80-х – 90-х годов
- Александр Васильевич Кубасов* (Екатеринбург). Особенности функционирования семейного словаря в рассказах А. П. Чехова
- Майя Валентиновна Ляпон* (Москва). Набоков: коллекция наглядных достоверностей
- Татьяна Александровна Гридина* (Екатеринбург). Коды языковой игры в художественном миромоделировании (виртуальные миры С. Д. Кржижановского)
- Кира Анатольевна Рогова* (Санкт-Петербург). Творческий потенциал детали – компонента речевого образа
- Игорь Алексеевич Каргашин* (Калуга). Речь как предмет художественного изображения в прозе Михаила Тарковского

ЯЗЫК РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ. ПОЭЗИЯ

- Серафима Евгеньевна Никитина* (Москва). Духовные стихи: единство в многообразии
- Юкиёси Иноуэ* (Токио, Япония). Кто же Тамара из одноименной баллады М. Ю. Лермонтова «Тамара»? – Взаимосвязь между героинями поэмы «Демон» и баллады «Тамара»
- Виллем Вестстейн* (Амстердам, Нидерланды). Говорящий и адресат в ранних стихотворениях Велимира Хлебникова
- Юлия Вадимовна Явинская* (Барнаул). Повторы и лейтмотивы в поэме В. Хлебникова «Ночной обыск»
- Анна Владимировна Гик* (Москва). Времена года в поэзии М. Кузмина ..
- Лада Геннадьевна Панова* (Лос-Анджелес, США). Дискурс «веще-любия» в Серебряном веке: Кузмин, Ахматова, Мандельштам (тезисы)

- Аркадий Александрович Чевтаев* (Санкт-Петербург). «Когда на площадях и в тишине келейной...» – о сюжетно-фабульном строении лирики О. Мандельштама
- Антонина Васильевна Белова* (Москва). О поэтике стихотворения Н. С. Гумилева «Молитва»
- Александр Альфредович Шунейко* (Комсомольск-на-Амуре). Буддизм в творчестве Максимилиана Волошина
- Елена Анатольевна Балашова* (Калуга). Языковая специфика лирических текстов о войне непрофессиональных поэтов
- Наталья Александровна Купина* (Екатеринбург). Сравнения в поэзии Виктора Сосноры: на подступах к двоemiрию
- Александр Геннадьевич Степанов* (Тверь). О двух возможных претекстах стихотворения И. Бродского «В Альбом Натальи Скаврoнскои»
- Елизавета Сергеевна Редкина* (Санкт-Петербург). Интертекстуальный тезаурус читателя новейшей русской поэзии

СТИХ И ПРОЗА КАК ДВЕ ФОРМЫ СЛОВЕСНОСТИ. ПРОБЛЕМЫ СТИХОВЕДЕНИЯ

- Владимир Александрович Плунгян* (Москва). Неклассический стих Тютчева
- Юрий Борисович Орлицкий* (Москва). Снова о ритмическом статусе свободного стиха: К проблеме разграничения стиха и прозы
- Сергей Юрьевич Преображенский* (Москва). Стиховые сегменты в прозаическом орнаменте (типологические свойства метризованной прозы)
- Борис Валерьевич Орехов* (Москва). Соизмеримость стиховых сегментов: проверка машинным обучением
- Мария Марковна Вознесенская* (Москва). Диалог в монологе (об особенностях повествования в поэме Иосифа Бродского «Посвящается Ялте»)
- Светлана Юрьевна Артёмова* (Тверь). «Прозия» на службе коммуникации: о стихах Инны Кабыш

ЯЗЫК РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ. ЯЗЫК АНДРЕЯ БЕЛОГО

- Наталья Ивановна Голубева-Монаткина* (Москва). Иноязычные вкрапления в эмигрантской русской речи конца XX века
- Ирина Анатольевна Тарасова* (Саратов). Сквозные мотивы и образы поэзии русской эмиграции в парадигме когнитивной поэтики
- Моника Львовна Спивак* (Москва). «Барана мы не искали...»: К вопросу о языке «аргонавтического» мифа Андрея Белого
- Елена Викторовна Наседкина* (Москва). «Задачей моей было облегчить работу будущим исследователям...». Из наблюдений К. Н. Бугаевой над языком Андрея Белого: излюбленные слова и выражения

ВОПРОСЫ НАРРАТОЛОГИИ

- Наталья Анатольевна Николина* (Москва). Гибридные формы повествования в русской прозе
- Тимур Беньюминович Радбиль* (Нижний Новгород). Нарративность как принцип существования художественного текста
- Людмила Григорьевна Бабенко* (Екатеринбург). Синтагматическое напряжение в повествовательной структуре: механизм формирования (на материале рассказов Н. А. Тэффи)
- Ольга Валерьевна Евтушенко* (Москва). «Чужая речь» и диалектное слово в современных охотничьих рассказах

УРОВНИ ЯЗЫКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ. ЗВУКОВАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ТЕКСТА. СИНТАКСИС.

- Ольга Игоревна Северская* (Москва). Паронимическая аттракция как оператор поэтического синтаксиса
- Ольга Яковлевна Бараш* (Москва). Звуковой повтор как сигнал интертекстуальности (анаграммы и интертексты И. Бродского)
- Андрей Михайлович Ранчин* (Москва). Синтаксическое выражение глубинной семантики в древнерусской литературе: нумерологическая символика
- Катяня Ришика* (Индия). Русская народная сказка как поэтический текст: структурообразующая роль повтора
- Наталья Викторовна Патронева* (Петрозаводск). Русский поэтический синтаксис XVIII столетия в жанровом и метрическом аспектах (по материалам синтаксического словаря русской поэзии)
- Александр Александрович Лебедев* (Петрозаводск). Сложные предложения в поэтическом тексте: структурно-сопоставительный анализ (на материале стихотворных произведений Г. Р. Державина и П. А. Вяземского)
- Сауле Джунусовна Абишева* (Алматы, Казахстан). Типология синтаксических повторов в русской поэзии XX века
- Светлана Юрьевна Бочавер* (Москва). Поэтический синтаксис и реконструкция субъекта

УРОВНИ ЯЗЫКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ. ЛЕКСИКА

- Людмила Олеговна Чернейко* (Москва). Роль сравнения как одной из универсалий языка подобий в структуре художественного текста
- Людмила Владимировна Зубова* (Санкт-Петербург). Аббревиатуры в современной поэзии
- Федор Никитич Двигятин* (Санкт-Петербург). Синонимия и омонимия предметных наименований в русской поэтической традиции

- Елизавета Абрамовна Гинзбург* (Чикаго, США). Опечатка в книге и Интернете (I): Тютчев и Пушкин
- Анна Сергеевна Кулева* (Москва). «Слова-собственники» в поэтическом языке Серебряного века (на материале «Словаря языка русской поэзии XX века»)
- Лариса Викторовна Павлова, Ирина Викторовна Романова* (Смоленск). Лексические комбинации как индикатор стиля

ЛЕКСИКОГРАФИЧЕСКОЕ ОПИСАНИЕ ЯЗЫКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ. КОРПУСНЫЕ И СТАТИСТИЧЕСКИЕ МЕТОДЫ

- Лариса Леонидовна Шестакова* (Москва). «Словарь языка русской поэзии XX века»: том шестой
- Ольга Евгеньевна Иванова* (Москва). Словарь языка поэзии как источник для лингвистических разысканий
- Зоя Юрьевна Петрова, Наталия Александровна Ребецкая* (Москва). Квантитативное исследование компаративных тропов русской литературы на основе базы данных
- Анатолий Янович Шайкевич* (Москва). Роман Н. Г. Чернышевского «Что делать?» в свете статистики
- Валентина Васильевна Леденёва* (Москва). Идиолектема в индивидуально-авторском и общенациональном словаре
- Леонид Геннадьевич Каяниди, Лариса Викторовна Павлова* (Смоленск). Сайт как механизм лексикографического описания поэтического языка Вячеслава Иванова
- Маргарита Викторовна Панишева* (Екатеринбург). Лексическая статистика как средство описания идиостиля писателя и поэта (на материале поэзии и прозы И. Бунина)
- Екатерина Владимировна Суровцева* (Москва). Создание корпуса житий новомучеников и исповедников (на материале «Житий новомучеников и исповедников российских XX века Московской епархии»): постановка проблемы
- Магдалена Куратчик* (Варшава, Польша). Нестандартные причастия по данным Национального корпуса русского языка

За аутентичность цитат и правильность ссылок ответственность несут сами авторы.

CONTENTS

PROBLEMS OF N. A. KOZHEVNIKOVA'S SCIENTIFIC HERITAGE. MEMOIRS ABOUT HER

- E. Yu. Kukushkina* (Russia, Moscow). Moscow in the life and writings of N. A. Kozhevnikova
- I. Yu. Belyakova* (Russia, Moscow). Both algebra and harmony: on Natalia Kozhevnikova's book «Word usage in Russian poetry of the beginning of XX century» (1986)
- G. V. Vekshin* (Russia, Moscow). Sound patterns in «Medny vsadnik» – according to N. A. Kozhevnikova and at the output of the «Phonotext» program
- L. L. Gorelik* (Russia, Smolensk). The bird
- A. A. Shuneiko* (Russia, Komsomolsk-na-Amure). On the window-sill (Natalia Alexeyevna Kozhevnikova)

LANGUAGE OF LITERATURE: GENERAL PROBLEMS OF THEORY

- A. G. Grek* (Russia, Moscow). Poetics of the word in V. V. Vinogradov's works
- O. G. Revzina* (Russia, Moscow). Intertextuality and language conscience
- N. A. Fateeva* (Russia, Moscow). Poetic definition of creativity: exultancy or torment?
- Branko Tošović* (Austria, Graz). Writers' literary reincarnations
- N. M. Azarova* (Russia, Moscow). Phonetic image of the word in context of poetic bilingualism
- S. T. Zolyan* (Armenia, Erevan; Russia, Kaliningrad). «Against Proteus be Proteus» the semantics of translation as a semiotic variable
- Mikhail Epstein* (USA, Atlanta). Paradoxical speech acts in literature. Transformatives and counterformatives
- N. G. Bragina* (Russia, Moscow). Ethnic stereotypes as «the generalization formulas»

LANGUAGE OF LITERATURE. PROSE

- N. I. Konovalova* (Russia, Ekaterinburg). Literary mystification of Antony Pogorelsky: tradition and creative personality
- Angelika Molnar* (Hungary, Szombathely). «Water-man» and «Fire-woman». Turgenev's metaphorical words
- M. M. Korobova* (Russia, Moscow). «...that seems to never end...» (The word *road* in Dostoevsky's texts)
- I. V. Ruzhitskii* (Russia, Moscow). Fedka-the-Convict's linguistic identity

as a type

O. V. Lomakina (Russia, Moscow). Text-forming function of phraseology
in the language of Leo Tolstoy

V. N. Vinogradova (Russia, Moscow). Author's own and alien word in
Chekhov's letters

G. N. Ivanova-Lukyanova (Russia, Moscow). The rhythm of Chekhov's
stories of 80–90s

A. V. Kubasov (Russia, Ekaterinburg). Peculiarities of functioning of
the family vocabulary in A. P. Chekhov's short stories

M. V. Lyapon (Russia, Moscow). Nabokov: a collection of visual details

T. A. Gridina (Russia, Ekaterinburg). Codes of linguistic game in the works
of fiction (virtual worlds of S. D. Krzhizhanovsky)

K. A. Rogova (Russia, Saint Petersburg). Creative potential of detail
as the component of speech image

I. A. Kargashin (Russia, Kaluga). Speech as an object of artistic
representation in Mikhail Tarkovsky's prose

LANGUAGE OF LITERATURE. POETRY

S. E. Nikitina (Russia, Moscow). Spiritual verses: unity in diversity

Y. Inoue (Japan, Tokyo). Who is Tamara of Lermontov's ballad «Tamara»?
Relationship between heroines of the poem «Demon» and the ballad
«Tamara»

Willem G. Weststeijn (The Netherlands, Amsterdam). The speaker and
the addressee in the early poetry of Velimir Khlebnikov

Yu. V. Yavinskaya (Russia, Barnaul). Repetitions and leitmotifs in the poem
«Night Search» by Velimir Khlebnikov

A. V. Gik (Russia, Moscow). Seasons in the poetry by Mikhail Kuzmin

L. G. Panova (USA, Los Angeles). The Silver Age discourse of objectophilia:
Kuzmin, Akhmatova, Mandel'shtam (some notes)

A. A. Chevtaev (Russia, St. Petersburg). «When on the squares and
in the silence of the cells...»: On the plot-story structure of lyrics by
O. Mandel'stam

A. V. Belova (Russia, Moscow). On the poetics of N. S. Gumilev's poem
«Prayer»

A. A. Shuneyko (Russia, Komsomolsk-na-Amure). Buddhism in the works
of Maximilian Voloshin

E. A. Balashova (Russia, Kaluga). Language specificity of amateur
war poetry

N. A. Kupina (Russia, Ekaterinburg). Similes in Victor Sosnora's poetry:
approaching world duality

A. G. Stepanov (Russia, Tver; China, Lanzhou). On two possible sources
of J. Brodsky's poem «Into Natalia Scavronskaya's album»

E. S. Redkina (Russia, Saint Petersburg). Intertextual thesaurus of a newer

Russian poetry reader

**VERSE AND PROSE AS TWO FORMS OF LITERATURE.
PROBLEMS OF VERSE STUDY**

- V. A. Plungian* (Russia, Moscow). Tyutchev's nonclassical verse
- Yu. B. Orliitskiy* (Russia, Moscow). About the free verse rhythmical status:
to the problem of verse and prose differentiation
- S. Yu. Preobrazhenskiy* (Russia, Moscow). Verse segments in the prosaic
ornament (typological features of metrized prose)
- B. V. Orekhov* (Russia, Moscow). Commensurability of verse segments:
machine learning test
- M. M. Voznesenskaya* (Russia, Moscow). Dialog in monolog: on types
of narration in Joseph Brodsky's poem "Dedicated to Yalta"
- S. Yu. Artemova* (Russia, Tver). «Prosepoetry» on the communication
service: about the poems of Inna Kabysh

**THE RUSSIAN ИМИГРЬ LANGUAGE.
THE LANGUAGE OF ANDREI BELY**

- N. I. Golubeva-Monatkina* (Russia, Moscow). Foreign-language inclusions
in the Russian speech of emigrants at the close of the 20th century
- I. A. Tarasova* (Russia, Saratov). Cross-cutting motives and images of the
Russian emigration poetry in the paradigm of the cognitive poetics
- M. L. Spivak* (Russia, Moscow). «We were not looking for sheep...»:
about the language of Argonautica mythology of Andrei Bely
- E. V. Nasedkina* (Russia, Moscow). «My aim was to make the work of future
scholars easier...» from K. N. Bugaeva's observations on Andrei Bely's
language: favourite words and expressions

PROBLEMS OF NARRATOLOGY

- N. A. Nikolina* (Russia, Moscow). Hybrid forms of narration in Russian prose
- T. B. Radbil* (Russia, Nizhni Novgorod). Narrativity as principle of literary
text existence
- L. G. Babenko* (Russia, Ekaterinburg). Syntagmatic tension in the narrative
structure: mechanism of formation (based on the Teffi's stories)
- O. V. Evtushenko* (Russia, Moscow). Improper author's speech and dialectal
words in modern hunting stories

**LEVELS OF THE LANGUAGE OF LITERATURE.
SOUND ORGANIZATION OF THE TEXT. SYNTAX**

- O. I. Severskaya* (Russia, Moscow). Paronomasia as a poetic syntax operator
- O. Ya. Barash* (Russia, Moscow). Sound repetition as a signal of intertext
(intertexts and anagrams by I. Brodsky)

A. M. Ranchin (Russia, Moscow). The syntactic expression of the underlying semantics in the medieval Russian literature: the numerological symbolics

Hr. Katyayan (Russia, Moscow). Russian folk tale as a poetic text: the structuring role of repetition

N. V. Patroeva (Russia, Petrozavodsk). Russian poetic syntax of XVIII century in the genre and metric aspects (based on the materials of the Syntactic dictionary of the Russian poetry)

A. A. Lebedev (Russia, Petrozavodsk). Complex sentences in the poetic text: structural and comparative analysis (based on the poetic works of G. R. Derzhavin and P. A. Vyazemsky)

S. D. Abisheva (Kazakhstan, Almaty). Types of syntax repeats in Russian poetry of XX century

S. Yu. Bochaver (Russia, Moscow). Poetic syntax and reconstruction of subject

**LEVELS OF THE LANGUAGE OF LITERATURE.
VOCABULARY**

L. O. Cherneiko (Russia, Moscow). The role of comparison as one of the universals of language similarities in the structure of the artistic text

L. V. Zubova (Russia, Saint Petersburg). Abbreviations in modern poetry

F. N. Dviniatin (Russia, Saint Petersburg). Synonymy and homonymy of concrete terms in Russian poetical tradition

Elizabeth Ginzburg (USA, Chicago). Misprint in a book and on the Web (I): Tyutchev and Pushkin

A. S. Kuleva (Russia, Moscow). «Possessive» words in the poetic language of the Silver age: On the VIth volume of the «Dictionary of Language of the XX Century Russian Poetry»

L. V. Pavlova, I. V. Romanova (Russia, Smolensk). Lexical combinations as a style indicator

**LEXICOGRAPHY OF THE LANGUAGE OF LITERATURE.
CORPUS-BASED AND STATISTICAL RESEARCH METHODS**

L. L. Shestakova (Russia, Moscow). Dictionary of language of the XX century Russian poetry: sixth volume

O. E. Ivanova (Russia, Moscow). The dictionary of poetic language as a source for linguistic investigations

Z. Yu. Petrova, N. A. Rebetskaya (Russia, Moscow). Quantitative study of comparative tropes of the Russian literature by means of the database

A. Ya. Shaikevich (Russia, Moscow). Chernyshevsky's novel «What's to be done» in the light of statistics

V. V. Ledeneva (Russia, Moscow). Idiolectema in the author's individual and national dictionary

L. G. Kaianidi, Larisa V. Pavlova (Russia, Smolensk). The site as

CONTENTS

a mechanism of the lexicographical description of Vyacheslav Ivanov's poetic language	
<i>M. V. Panisheva</i> (Russia, Ekaterinburg). Lexical statistics as a way of describing writer's and poet's idiosyncrasy (on the basis of I. Bunin's poetry and prose)	
<i>E. V. Surovtseva</i> (Russia, Moscow). Building of corpus of hagiographies of new martyrs and confessors (In the «Holy lives of the new martyrs and confessors of Russia of the XX century Moscow diocese»): Problem statement	
<i>M. Kuratczyk</i> (Poland, Warsaw). Non-standard participle forms in the light of data from the Russian national corpus	

Authors are responsible for the authenticity of citations and accuracy of reference.

**ПРОБЛЕМЫ ИССЛЕДОВАНИЯ
НАУЧНОГО НАСЛЕДИЯ Н. А. КОЖЕВНИКОВОЙ
И МЕМУАРЫ О НЕЙ**

**PROBLEMS OF N. A. KOZHEVNIKOVA'S
SCIENTIFIC HERITAGE. MEMOIRS
ABOUT HER**

Е. Ю. Кукушкина

Московский государственный университет печати
имени Ивана Федорова
(Россия, Москва)
helenaqq@inbox.ru

Москва в биографии и научном творчестве Н. А. Кожевниковой

Наталья Алексеевна Кожевникова – филолог, специалист в области лингвистической поэтики и языка художественной литературы, представитель Виноградовской школы в языкознании. Автор новаторских исследований, посвященных типам повествования в русской литературе XIX–XX вв., словоупотреблению в русской поэзии начала XX в., звуковой организации русского стиха, языку и стилю русских поэтов и прозаиков XVIII–XX вв., в том числе Сумарокова, Ломоносова, Пушкина, Фета, Достоевского, Л. Толстого, Чехова, Андрея Белого, Булгакова, Платонова и других. Н. А. Кожевниковой опубликованы шесть монографий (две из них – в соавторстве) и более двухсот статей в отечественных и зарубежных научных изданиях. Статья посвящена роли Москвы в биографии и творчестве Кожевниковой.

Ключевые слова: Москва, топонимика, Андрей Белый, Чехов, Виноградовская школа в языкознании, язык художественной литературы.

Тема «Москва Кожевниковой» имеет несколько аспектов.

Первый аспект – биографический: Наталья Алексеевна всю жизнь прожила и проработала в Москве. Всего у нее было три места работы, как это зафиксировано в личном листке по учету кадров, который сохранился в архиве Института русского языка РАН: газета «Литература и жизнь» (литературный сотрудник, с марта 1960 г. по декабрь 1961 г.), журнал «Октябрь» (литературный редактор, с декабря 1961 г. по октябрь 1963 г.). В октябре 1963 г. Кожевникова поступила в аспирантуру ИРЯ АН СССР и окончила ее в октябре 1966 г. С июля 1967 г. – младший научный сотрудник, затем старший научный сотрудник и ведущий научный сотрудник того же института. В начале своего научного пути работала в секторе Виктора Давыдовича Левина, позднее в отделе Виктора Петровича Григорьева.

В мире Кожевниковой пространство природное, географическое, культурное и пространство языка были нераздельны. Она очень любила цветы, особенно дикие, полевые, и неплохо в них разбиралась. Например, она знала, какое растение называется *чина*. Зато она терпеть не

могла, когда ей дарили букеты, и сердито засовывала их в сумку головками вниз. Так она быстро отучала своих аспиранток от подношений.

Жила она в Братцеве и часто вспоминала, как это место выглядело, когда она туда переехала: «Было много цветов, в парке росли ветреницы, медуница, хохлатки... А теперь всё застроили», – заканчивала она грустно. Окна Натальиной квартиры выходили на трамвайный круг, место было очень тихое. Прямо под окном росла береза. Иногда Наталья звонила мне по телефону и спрашивала: «Что делаешь?». Если я отвечала, что сижу дома и нигде не была, она обычно говорила «Я тоже дома сижу». И начинала описывать эту березу, ее листья, вид из окна... И чаще всего заканчивала: «Очень красиво». Если же я говорила, что ездила на дачу или еще куда-нибудь, она сразу начинала расспрашивать, где что цветет. Особенно ее волновали весенние цветы. Мать-и-мачеху мы обсуждали практически ежегодно: выясняли, у кого цветет, а у кого еще нет. Наталья говорила, что названия растений она узнала от своего школьного учителя ботаники. Кажется, в школьные годы она жила где-то в районе Киевского вокзала или Новодевичьего монастыря. Когда мы там гуляли, она однажды заметила, что раньше вся пойма Москвы-реки была занята огородами. От Кожевниковой я узнала, что в Новодевичьем монастыре весной замечательно цветет сирень. К Новодевичьему она вообще относилась по-особому. Это место многократно упоминается и описывается в разных произведениях Белого; здесь похоронен отец Белого, математик Н.В. Бугаев, а рядом на Новодевичьем кладбище и сам Белый.

Кожевникова говорила, что нужно фотографировать церкви, и старые, и новые: «Ведь церкви всегда строили, перестраивали...». Как-то весной 1998 года она показала мне церковь, где венчался Чехов – Храм Воздвижения Честного Креста Господня, что на Пометном вражке; современный адрес – Первый переулок Тружеников, дом 8/1. Оказались мы там, бродя по местам Андрея Белого в Москве, ведь Тружеников переулок находится недалеко от последней квартиры Белого (Плющиха, 53). Про Арбат, где Белый родился и прожил первые 26 лет жизни, она грустно говорила: «Арбат мы с тобой прозевали», имея в виду, что когда мы начали наши прогулки с фотоаппаратом, многое на этой «улице Святого Николая», как назвал ее писатель Борис Зайцев, уже выглядело совсем не так, как в начале века, не так, как в последние годы жизни Белого и даже не так, как в начале самостоятельной жизни Кожевниковой, когда она снимала комнату в одном из арбатских переулков.

Она любила простых зверей: кошек, собак, коз... Поэтому на некоторых моих снимках есть и эти твари. Иногда она даже просила: «Сними вот коз», а чаще просто радовалась и восхищалась. Однажды про одну кошку она заметила: «У нашей кошки в Загорске были такие же черные лапы». Так я узнала, что какое-то время в детстве она жила в Загорске; и когда мы поехали в Загорск, она показала мне дом, где жил Флоренский, дом, где жили Фаворские, место, где похоронен В.В. Розанов.

Однажды мы как-то случайно перешли от цветов к моим занятиям со студентами, и она сказала, что студентам нужно давать (и, соответственно, требовать от них) конкретные знания, но при этом всегда иметь в виду общее. Интерес Натальи к цветам и вообще конкретным подробностям жизни отразился и на ее научном творчестве. Например, у нее есть статья о конкретной лексике в поэзии Хлебникова [Кожевникова 1996]. Кожевникова много лет собирала картотеку метафор и сравнений в русской литературе XIX–XX веков. Начиная с 2000 года эта картотека неуклонно превращается в тома «Материалов к словарю метафор и сравнений в русской литературе XIX–XX веков» [Кожевникова, Петрова 2000; 2010; 2015]. Говоря о структуре будущего словаря, она добавляла: «Ведь это не просто метафоры и сравнения, это всё – о чем-то». Особенно ярко эта идея связи текста и реальности отразилась в работах, посвященных роману Белого «Москва».

Здесь мы переходим ко второму аспекту нашей темы: Москва в научном творчестве Кожевниковой. Одной из главных тем Кожевниковой был язык Андрея Белого. Языку этого писателя посвящена монография [Кожевникова 1992] и не менее 10 статей, в том числе: Евангельские мотивы в романе А. Белого «Москва» (150), Улицы, переулки, кривули, дома в романе А. Белого «Москва» (170), «Москва» А. Белого в оценке Б.М. Эйхенбаума (175), Роман А. Белого «Москва» и Словарь В.И. Даля (194, 223), Семантические окказионализмы в романе А. Белого «Москва» (195), Словообразовательные гнезда в романе А. Белого «Москва» (197), «Москва» А. Белого – роман и драма (202), Москва Андрея Белого (216), Звучащий мир в романе А. Белого «Москва» (219). (Номера в скобках – позиции в [Кукушкина, Степанов 2009].)

Кожевникова была скорее пишущим ученым, нежели говорящим. На конференциях она выступала не слишком часто, по крайней мере, в Москве. Но о Белом она не могла не рассказывать. Особенно запомнилось одно ее выступление на конференции по интертексту, которая проходила в Институте русского языка РАН в апреле 2001 г. Свой доклад о

романе «Москва» Кожевникова заключила такой характеристикой: «Это достаточно редкий случай интертекстуальности, раз уж мы о ней говорим». В докладе речь шла о соотношении текста романа со словарем Даля. Этой теме посвящены статьи [Кожевникова 2001а] в сборнике материалов конференции и [Кожевникова 2001б]. Последняя публикация была переработана Натальей Алексеевной по заказу московского журнала «Наша школа», где появилась научно-популярная версия этой статьи. Тема использования материала словаря Даля в творчестве Белого отразилась также в монографии «Язык Андрея Белого», в первую очередь в разделах «Окказионализмы Белого» и «Имена собственные». В этих работах показано, что в текст романа «Москва» и других произведений Белый включил огромное количество диалектных и устарелых слов из словаря Даля, причем Белый делал это целенаправленно, выписывая материал из словаря Даля, организуя редкие слова по тематическим группам, преобразуя диалектный материал различными способами, соединяя диалектизмы со своими авторскими новообразованиями. Некоторые тексты Белого, в которых отразилась работа писателя со словарем Даля, Кожевникова отыскала в фондах музея-квартиры Белого.

Еще одна из важных тем Кожевниковой – отражение в тексте художественного произведения функциональных стилей письменной речи и вообще языка изображаемой среды. Эту идею она применяла даже к изобразительному искусству. Как-то, рассказывая Кожевниковой о выставке работ Голополосова, я заметила, что некоторые его работы по стилистике напоминают «прикладные» изображения, например, рисунки, сопровождающие инструкции по технике безопасности. На что Кожевникова ответила: «Ну да, использование языка изображаемой среды». Под этим углом зрения можно посмотреть на две ключевые монографии Кожевниковой – «Язык Андрея Белого» и «Стиль Чехова»: стиль книги о Чехове нейтральнее и спокойнее, стиль книги о Белом – более экспрессивный. В обеих книгах много конкретного материала, примеров и цитат, и стиль каждого из писателей бросает ответ на общий тон научной речи Кожевниковой. В обеих монографиях затронута тема изображения Москвы писателем. И применительно к Белому, и применительно к Чехову Кожевникова рассматривает сходный круг вопросов: в каких произведениях изображена Москва, какие реальные объекты упомянуты и описаны, в каких образах представлена Москва Чеховым и Белым. Так, согласно Кожевниковой, Москва «Трех сестер» «существует не в реальности, а в воспоминаниях и в воображении ге-

роев» [Кожевникова 2011: 367], эта Москва – «пустая», «только слово» [там же: 368]. В «Трех сестрах», как пишет Кожевникова, «возникает еще одно преломление темы Москвы – абсурдное. <...> Вздор, чепуха – сквозные слова “Трех сестер” [там же: 369–370]. О трилогии Белого «Москва» Кожевникова говорит так: «Эти романы, в которых переплетено трагическое и комическое, евангельские мотивы с отголосками народной смеховой культуры, представляют собой своеобразные похороны прошлого». Белый изображает «крушение старого мира, Москву 1914–1916 гг., жизнь, летящую в бездну» [Кожевникова 1992: 367].

Третий аспект рассматриваемой темы – Москва музейная, галерейная, библиотечная. Н.А. Кожевникова хорошо разбиралась в изобразительном искусстве. Ее любимым художником с детства был Врубель. Ее отношение к жизни было активным, и когда она из некоторых моих замечаний поняла, что я тоже интересуюсь живописью, она стала приглашать меня на выставки. Ей почему-то понравилось, когда я как-то упомянула, что П.И. Петровичев – один из моих любимых художников. Когда в конце восьмидесятых годов в Москве открылась большая выставка работ Петровичева, она настояла, чтобы мы туда пошли. Петровичев, в основном, – пейзажист, певец русской провинции. Когда мы ходили по залам, рассматривая его монументальные, просторные картины, Н.А. сказала: «В его пейзажах есть эта бесконечная русская тоска...».

Кожевникова была очень трудолюбивым человеком и требовала того же от своих учеников. Но походы в галереи и на художественные выставки она приравнивала к работе. Перечислю только некоторые, наиболее запомнившиеся выставки, которые мы вместе посетили. Огромная юбилейная выставка В.А. Фаворского в Академии художеств, к столетию со дня рождения мастера (1986). Юбилейная выставка к столетию со дня рождения Сарьяна (1980). Выставка художников объединения «Голубая роза» в Доме литераторов. На этой выставке мы встретили преподавателя МГУ испанистку Эрнестину Иосифовну Левинтову. Эрнестина Иосифовна скончалась 15 ноября 1993 г., стало быть, скорее всего, выставка состоялась в начале девяностых годов. Кроме нас троих там, по-моему, никого не было, но нас это нисколько не огорчило. Мы вместе порадовались замечательным работам русских художников-символистов. Выставка работ М.П. Митурича. Выставка работ Л.А. Бруни (1979) в выставочном зале МОСХа на ул. Горького (теперь опять Тверская). На этой выставке мы видели вдову художника, Н.К. Бруни-Бальмонт, но подойти к ней не решились. До сих пор об

этом жалею. Выставка работ Владимира Яковлева в каком-то маленьком одноэтажном доме в одном из московских переулков. Чтобы попасть на выставку, нужно было звонить в звонок у двери. В тот раз я впервые увидела работы этого уникального художника. Выставка работ Николая Наседкина «Сумасшедший дом» в Центре современного искусства М'АРС (1–15 октября 2004). Посетили мы и выставку П. Филонова, тогда еще мало выставившегося в России. Но Наталья, конечно, знала и ценила его творчество. Особенно ей нравились филоновские звери, например, как на картине «Нарвские ворота» (1929) или «Волы (сцена из жизни зверей)» (1918). Были мы и на одной из первых в Москве выставок работ Анатолия Зверева.

В самом конце жизни, когда она уже никуда не ходила, она расспрашивала меня по телефону, где я была. В тот момент особенно сильное впечатление на меня произвели работы Н.Н. Сапунова, выставленные в Инженерном корпусе ГТГ. Я стала с жаром рассказывать про картины, стараясь передать свои впечатления как можно ярче, и, в частности, сказала, что Сапунов объяснил мне, наконец, что такое символизм. Рассуждала, рассуждала, но в конце концов вынуждена была признать: «Знаешь, это объяснить невозможно: когда смотришь, все понятно, а когда начинаешь говорить, все слова получаются какие-то банальные и плоские». И услышала в трубке ее вкрадчивый голос: «А ты не говори...». Она сама говорила просто, но при этом так, что это убеждало: «Малевич авангардист, а Кандинский – музыкант». Были у нее и свои словечки, например, она любила пословицу «Лучше с умным потерять, чем с дураком найти». Были и любимые образные выражения. Так, про русских писателей двадцатого века она говорила «У них у всех короткое дыхание».

Кожевникова была в добрых отношениях с некоторыми московскими художниками: Марией Владимировной Ломакиной, Лидией Александровной Жолткевич, Ириной Георгиевной Коровай, Николаем Николаевичем Наседкиным. Ломакина, Жолткевич, Коровай – это московские художницы старшего поколения, представляющие неангажированное изобразительное искусство. Наседкин, по данным сайта Московского музея современного искусства, «относится к ведущим мастерам постсоветского экспрессионизма». Как видим, вкусы Кожевниковой были достаточно широки.

С конца восьмидесятых годов прошлого столетия в Москве стали открываться художественные галереи, среди которых Кожевникова выделяла «Ковчег», галерею «На Солянке», галереи Марс и Г.О.С.Т. Гале-

рея «Ковчег», существует с 1988 г., ее девиз, приведенный в статье «Краткая история галереи “Ковчег”»: «Мы ценим традиции; нас интересует наследие; нам необходимо новаторство» (сайт галереи см. <http://www.kovcheg-art.ru/about>). Галерея «На Солянке» была открыта в 1989 г. и в начальный период своего существования показывала много нетривиального русского изобразительного искусства XX века. Так, эта галерея организовала выставку работ художника Б.А. Голополосова (1900–1983).

Художница Л.А. Жолткевич была приятельницей Кожевниковой. Лидия Александровна жила в Дмитровском переулке, в доме № 1, на углу Пушкинской улицы (теперь снова Большая Дмитровка). У Жолткевич была большая светлая комната в два окна в коммунальной квартире, кажется, на втором этаже. Эта комната представляла собой целый мир. Огромные, высокие окна находились напротив двери. Между окнами на подставке стояло изваяние, автором которого был отец Лидии Александровны, скульптор Александр Ферапонтович Жолткевич (1872–1943). Всю левую от двери стену занимал стеллаж с книгами, от пола до потолка. Я никогда не подходила к этому стеллажу, а Кожевникова, видимо, подходила. Однажды она обронила такое замечание: «Но ведь Лидия Александровна не продала свои книги». Лидия Александровна была замужем за художником Георгием Александровичем Ечеистовым (1897–1946). Комнату Кожевниковой украшала одна из графических работ Ечеистова, подаренная, скорее всего, Лидией Александровной. Более 300 работ Ечеистова, а также работы Жолткевич хранятся в Каракалпакском ГМИ им. И.В. Савицкого. Вы спросите, какая связь между темой статьи и подробностями биографии Жолткевич? Для ответа на этот вопрос процитирую куратора галереи «Ковчег» Сергея Сафонова. Вот что он говорит о коллекции Савицкого: «Если бы такая коллекция существовала в Москве, все наши представления об искусстве двадцатого века, об истории российского, московского в первую очередь, искусства двадцатого века были бы совершенно другими, это была бы совершенно другая шкала ценностей, без преувеличения вам про это говорю» [лекция в галерее «Ковчег» 3.11.2015; запись и расшифровка автора статьи]. Иными словами, Нукусский музей – это музей неангажированного отечественного искусства XX века, в первую очередь московского.

Тесные отношения Кожевникова поддерживала с литературными музеями, в особенности с Мемориальной квартирой Андрея Белого на Арбате. В декабре 1995 г. в этом музее прошла конференция «Москва и

“Москва” Андрея Белого», по материалам которой был издан сборник трудов, где помещена статья [Кожевникова 1999]. 28 октября 2000 г. она провела трехчасовую экскурсию по местам Андрея Белого в Москве для участников научной конференции, приуроченной к столетиям со дня рождения Белого. Экскурсия начиналась у дома на Арбате, где Белый родился и прожил первые 26 лет своей жизни и где сейчас находится музей-квартира Белого, и заканчивалась на Новодевичьем кладбище у могилы Белого. Участники экскурсии прошли по улицам, связанным с жизнью Белого, увидели некоторые места, упомянутые в статье Кожевниковой. В этой статье Кожевникова анализирует принципы изображения, используемые Белым в романе «Москва». Общим принципом изображения является «сочетание реального и придуманного» [Кожевникова 1999: 93], но этот принцип имеет в «Москве» разные конкретные проявления, о которых подробно говорится в статье. Кожевникова нашла и показала участникам экскурсии некоторые дома, описанные в романе. Она пишет: «Белый изображает реально существующие дома, никак не связанные с сюжетом произведения. Белый не указывает адресов этих домов, но их можно найти» [там же: 104]. Например, дом, на котором «вырезан миф» – это дом Г.А. Полибина в Долгом переулке (название переулка относится ко времени действия романа). Дом сохранился, сейчас в нем находится отдел выставок НИИ реставрации, его современный адрес – ул. Бурденко, 23. Кожевникова показала нам Поливановскую гимназию (гимназия Веденяпина в романе «Москва»), «дом в ложно-греческом вкусе» из «Второй Симфонии» (Денежный переулок, 11), дом, в котором жила М.К. Морозова, прототип Сказки из «Второй Симфонии», и дом, в котором Белый поселил Сказку (особняк О.А. Листа в Глазовском переулке, д. 8), место, где находился дом, в котором жил М. Гершензон – Никольский переулок, 13, снесен. Из статьи Кожевниковой узнаем, что этот дом изображен Белым дважды: в «Московском чуде», где есть и портрет Гершензона, без упоминания его имени («барин, с Никольского») и в книге «Между двух революций» где о Гершензоне говорится как об историческом лице. Экскурсия Кожевниковой показала нам Москву Белого в связи с биографией писателя; статья раскрывает и распутывает сложные связи между Москвой романа и реальной Москвой разных исторических периодов.

Всегда и во всем Кожевникова была исследователем; наука и жизнь в ее мире были неразделимы. Она любила повторять «Ты читай, читай, текст сам тебя поведет». В этом следовании за текстом и в умении уви-

деть заложенные в тексте принципы изображения, в необычайной плотности фактического материала, в объединении системного и исторического подхода видятся черты Виноградовской школы в работах Кожевниковой.

Л и т е р а т у р а

- Кожевникова Н.А.* Язык Андрея Белого. М.: Институт русского языка РАН, 1992. 256 с.
- Кожевникова Н.А.* О соотношении прямого и метафорического словоупотребления в стихах В. Хлебникова // Язык как творчество: Сб. ст. к 70-летию В.П. Григорьева. М.: ИРЯ РАН, 1996. С. 43–49.
- Кожевникова Н.А.* Улицы, переулки, кривули, дома в романе Андрея Белого «Москва» // Москва и «Москва» Андрея Белого: [сб. ст.]. М., 1999. С. 90–112.
- Кожевникова Н.А.* Роман А. Белого «Москва» и Словарь В.И. Даля // Русский язык в научном освещении. 2001а. № 2. С. 14–39.
- Кожевникова Н.А.* Словообразовательные гнезда в романе А. Белого «Москва» // Текст. Интертекст. Культура: Сб. докл. междунар. науч. конф., (Москва, 4–7 апр. 2001 г.). М., 2001б. С. 520–532.
- Кожевникова Н.А.* Стиль Чехова. М.: Издательский центр «Азбуковник», 2011. 487 с.
- Кожевникова Н.А., Петрова З.Ю.* Материалы к словарю метафор и сравнений русской литературы XIX–XX вв. Вып. 1: «Птицы» / отв. ред. М.Л. Гаспаров, В.П. Григорьев. М.: Языки русской культуры, 2000. 476 с. (Studia philologica); Вып. 2: «Звери, насекомые, рыбы, змеи» / отв. ред. Л.Л. Шестакова М.: Языки славянских культур, 2010. 512 с. (Studia philologica); Вып. 3: «Растения» / отв. ред. Л.Л. Шестакова. М.: Языки славянской культуры, 2015. 448 с. (Studia philologica).
- Кукушкина Е.Ю., Степанов А.Г.* Библиография публикаций доктора филол. наук Наталии Алексеевны Кожевниковой // *Кожевникова Н.А.* Избранные работы по языку художественной литературы. М.: Знак, 2009. С. 875–890.

Е. Yu. Kukushkina

*Moscow State University of Printing Arts
(Russia, Moscow)
helenaqq@inbox.ru*

MOSCOW IN THE LIFE AND WRITINGS OF N. A. KOZHEVNIKOVA

Natalia Alekseevna Kozhevnikova was a philologist, an expert in linguistic poetics and the language of fiction, a representative of the Vinogradov school in linguistics. She authored seminal research on types of narrative in the Russian literature of XIX–XX cc., word usage in the Russian poetry of the early XX c., the organization of sound in Russian verse, the language and style of Russian poets and prose-writers of the XVIII–XX centuries, including Sumarokov, Lomonosov, Pushkin, Fet, Dostoevsky, Leo Tolstoy, Chekhov, Andrey Bely, Bulgakov, Platonov, etc. Kozhevnikova published six monographs (two of them with co-authors) and more than two hundred articles in Russian and foreign journals and edited volumes. This paper is about the role Moscow played in her life and writings.

Key words: Moscow, toponymy, Andrey Bely, Chekhov, Vinogradov school in linguistics, language of fiction

R e f e r e n c e s

- Kozhevnikova N.A. *Yazyk Andreya Belogo* [Andrey Bely's Language]. Moscow, Russian Language Institute of RAS Publ., 1992.
- Kozhevnikova N.A. [On the interrelationship between direct and metaphoric word usage in V. Khlebnikov's verses]. *Yazyk kak tvorchestvo* [Language as creative activity]. Moscow, Russian Language Institute of RAS Publ., 1996. pp. 43–49. (In Russ.)
- Kozhevnikova N.A. [Streets, alleys, crescents, and houses in Andrey Bely's *Moscow*]. *Moskva i «Moskva» Andreya Belogo* [Moscow and Andrey Bely's *Moscow*]. Moscow, 1999. pp. 90–112. (In Russ.)
- Kozhevnikova N.A. [Word families in A. Bely's *Moscow*]. *Tekst. Intertekst. Kul'tura* [Text. Intertext. Culture]. Moscow, 2001, pp. 520–532. (In Russ.)
- Kozhevnikova N.A. [A. Bely's *Moscow* and V.I. Dal's dictionary]. *Russkiy yazyk v nauchnom osveshchenii*, 2001, no. 2, pp. 14–39. (In Russ.)
- Kozhevnikova N.A. *Stil' Chekhova* [Chekhov's style]. Moscow, Azbukovnik Publ., 2011.
- Kozhevnikova N.A., Petrova Z.Yu. *Materialy k slovaryu metafor i sravnenii russkoi literatury XIX–XX vv.* [Materials for the dictionary of metaphors and comparisons in the Russian literature of the XIX–XX centuries.]. Issue 1: *Ptitsy* [Birds]. M.L. Gasparov, V.P. Grigoriev (eds.). Moscow, Yazyki Russkoi Kul'tury Publ., 2000. 476 p. (Studia philologica). Issue 2: *Zveri, nasekomye, ryby, zmei* [Beasts, insects, fish and snakes]. L.L. Shestakova (ed.). Moscow, Yazyki Slavyanskikh Kul'tur Publ., 2010. 512 p. (Studia philologica). Issue 3: *Rasteniya* [Plants]. L.L. Shestakova (ed.). Moscow, Yazyki Slavyanskoi Kul'tury Publ., 2015. 448 p. (Studia philologica).
- Kukushkina E.Yu., Stepanov A.G. [Bibliography of works of philology doctor Natalia Alekseevna Kozhevnikova]. Kozhevnikova N.A. *Izbrannye raboty po yazyku khudozhestvennoi literatury* [Selected works on the language of fiction]. Moscow, Znak Publ., 2009, pp. 875–890. (In Russ.)

И. Ю. Белякова

Независимый исследователь

(Россия, Москва)

irina.belyakova@gmail.com

И алгебра, и гармония: о книге Н. А. Кожевниковой «Словоупотребление в русской поэзии начала XX века» (1986)

Статья посвящена монографии Н.А. Кожевниковой «Словоупотребление в русской поэзии начала XX века» (1986), не утратившей своей актуальности и по сей день. Будучи представителем Виноградовской школы в языкознании, Н.А. Кожевникова осуществляет комплексный подход к анализу явлений поэтического языка начала XX века. На обширном материале она производит исследование языковых явлений в аспекте их отношения к разным областям языка: фонетике, грамматике, морфологии, синтаксису. Изучение авторских идиостилевых особенностей затрагивает стилистические и семантические характеристики слова. Масштабность работы определяется компаративным методом и обращением к поэзии XIX века, с тем чтобы определить эволюцию традиционных образов и мотивов в русской поэзии. Также прочерчен вектор в будущее – исследователь захватывает факты из поэтического наследия первой половины XX века. Научный язык Н.А. Кожевниковой по аналогии с советской живописью 1960–1970-х годов можно охарактеризовать определением «суровый стиль». Алгебраическая тщательность и точность анализа, изложенного лаконичным языком, соседствует с глубоким пониманием поэтического «микромира», отражающего реальный макромир, и эмпатическим проникновением в «образ автора». В конце статьи делается вывод о том, что труд Н.А. Кожевниковой «Словоупотребление в русской поэзии начала XX века», традиционный и по методам анализа, и по языку изложения, предоставляет материал и открывает перспективы для новаторских разработок в области языка художественной литературы и авторской лексикографии в современной когнитивно-дискурсивной научной парадигме.

Ключевые слова: поэтический язык начала XX века, методы Виноградовской школы, системный подход к исследованию явлений поэтического текста, актуальность монографии Н.А. Кожевниковой.

Выбор «объекта» обусловлен причинами как научного характера – потому что первая монография Н.А. Кожевниковой до сих пор может служить образцом компаративного описания выразительных средств и мотивных структур поэзии начала прошлого века и содержит материал, который может быть востребован современными исследователями, – так и личного свойства. Эту книгу Наталия Алексеевна Кожевникова подарила мне в день нашего знакомства в июле 1994 года, которое произошло в мемориальной квартире Андрея Белого на Арбате в Государст-

венном музее А.С. Пушкина. В Москву тогда приехала Валентина Ивановна Рыкова, подруга Аси Тургеневой, и привезла в будущий музей Андрея Белого бесценные архивные материалы, в том числе «Котика Летаева» с правкой Белого и Библию, принадлежавшую А. Тургеневой и А. Белому. Монографию «Словоупотребление в русской поэзии начала XX века» она подарила с таким инскриптом: «Дарю Ире Беляковой книжку личного производства с радостью от знакомства и с надеждой, что меня тоже подошьют к делу». Под «делом», видимо, подразумевались цветаевские конференции, тогда только набиравшие обороты, или иные мероприятия, но как это высказывание похоже на Наталию Алексеевну! Самоирония и саркастический псевдоканцелярский дискурс были, видимо, одними из характерных черт ее общения с внешним миром, сравним надпись на ее статье, подаренной В.П. Григорьеву: «Дорогому начальнику без ерничества и с плохо скрываемым восхищением. Кадр» [Григорьев 2008: 12].

Лучше и точнее всего о Н.А. Кожевниковой сказал именно В.П. Григорьев: «...Образ автора книг “Словоупотребление в русской поэзии начала XX века” (1986), “Язык Андрея Белого” (1992), “Типы повествования в русской литературе XIX–XX вв.” (1994), “Язык и композиция произведений А.П. Чехова” (1999) не уместается в рамках обычного для филологии “узкого специалиста”. Раздвигает эти рамки не столько сама по себе широта интересов Н.А. к прозе и поэзии, литературе XIX и XX вв., классике и авангарду, художественным трансформам лексики и грамматики, сколько внешне не очень даже и приметная “изюминка” исследовательского подхода. <...> существо дела опять-таки не сводится к таким понятиям, как “тщательность”, “последовательность”, “наблюдательность” или “строгость”, “доказательность”, “убедительность”. Предпочтем им словосочетание *почти исчерпывающая надежность*, хотя и оно лишь вводит Н.А. в ряд наиболее надежных и внушающих доверие исследователей, но оставляет на будущее разгадку всей специфики взаимодействия именно у *этого* ученого качеств *ratio* и *emotio*» [там же: 7–8].

Продолжая тему взаимодействия противоположностей, нельзя не вспомнить крылатое выражение «поверить алгеброй гармонию» – проверять разумом, точным расчетом то, что выражено чувством, – но не в том смысле, что лингвистические методы анализа применяются к материи стиха. Речь более о «научном дискурсе» Наталии Алексеевны, которому присущи качества и «алгебры», и «гармонии». С одной стороны – скрупулезный системный анализ огромного массива текстов, с другой –

то, что можно назвать «лингвистической эмпатией»: глубокое проникновение в художественный универсум и интенциональные движения авторов. Монография Н.А. Кожевниковой, изданная 30 лет назад, не утратила своей актуальности по многим причинам, которые мы изложим в настоящей статье.

Наталья Алексеевна – представитель Виноградовской школы в языкознании, последовательный, строгий и логичный, что отчетливо демонстрируется уже в ее первой монографии.

Объем исследовательского материала поражает своей масштабностью: кроме указанных в Списке сокращений 26 поэтов, в книге приводятся цитаты из поэтического наследия широкого круга поэтов XIX и XX веков, в том числе «второго плана»: И.И. Козлова (1779–1840), Н.Ф. Щербины (1821–1869), Константина Льдова (1862–1937) и др. Центральная тема исследования – поэтический язык символистов, но он исследуется не изолированно, только в синхронном срезе. Русская поэтическая традиция XIX века (особенно в ее романтическом изводе) является тем фактом и фактором, без которого невозможно полноценное описание языка поэзии начала XX века. Такой подход заявлен автором буквально на первой странице монографии. Одновременно просматривается вектор в будущее – влияние символистов на последующее развитие поэтического языка. «Язык символистов – необходимый фон, вне которого непонятны некоторые из тех процессов, которые происходят в языке поэзии в дальнейшем [Кожевникова 1986: 3]. Синхронный срез исследования дополняется, таким образом, диахронным – в традиции Виноградовской школы. На протяжении всей книги поэтическая картина начала XX века активно сравнивается с поэтическим полем XIX столетия, с *традицией*. «Образность поэзии начала XX в. в разных ее проявлениях связана с поэтической традицией. Традиционная образность лежит и в основе образности символистов» [там же: 49]. Эволюция поэтических образов и формул, видоизменение традиционных мотивов и образных параллелей демонстрируется на примерах не только «канонических» Пушкина, Лермонтова, Некрасова, но и таких поэтов, как Фет, Тютчев, Ап. Григорьев, В. Бенедиктов, А.К. Толстой, К. Случевский, Фофанов и др. Книга изобилует стихотворными примерами, количество которых не поддается исчислению – и это в докомпьютерную эпоху, во времена бумажных картотек!

В.В. Виноградов выделил особую область филологических исследований – науку о языке художественной литературы, «обладающую своими специфическими задачами и методами, не отождествляющимися

ся с задачами и методами лингвистики и литературоведения, и лишь отчасти соприкасающуюся с кругом понятий и категорий этих двух смежных наук» [Виноградов 1981: 184], и посвятил этому направлению часть своих работ (см., напр., [Виноградов 2003]). Эта отрасль оказалась чрезвычайно плодотворной и результативной. Н.А. Кожевникова, опираясь в своих работах на идеи В.В. Виноградова о своеобразии индивидуально-поэтического стиля писателей, исследует поэтическое творчество XIX–XX веков с историко-литературных и лингвистических позиций.

Главное «действующее лицо» книги «Словоупотребление в русской поэзии начала XX века» – слово. Особое внимание уделяется соотносительности поэтического универсума с реалиями предметного мира: «Своеобразие индивидуальных стилей поэтов начала XX в. во многом связано с тем, насколько включен в их поэзию предметный мир и насколько он в ней преобразован» [Кожевникова 1986: 8], – этот тезис развивается в продолжение всей работы. Наблюдения литературоведов (Д.С. Лихачева, В.М. Жирмунского, Г.А. Гуковского и др.) о разнонаправленности вектора поэтического осмысления и обобщения мира – включающего и конкретизацию, и абстрагирование, – подтверждается в исследованиях Н.А. Кожевниковой путем анализа объемного корпуса текстов. Признавая неоднородность символизма, Наталия Алексеевна связывает «коренное различие» поэтических стилей с соотношением конкретного и отвлеченного в творчестве разных поэтов. Так, например, «наиболее абстрактна и отрешена от предметного мира резко смещенная в сторону отвлеченного поэзия Сологуба. В наибольшей степени связана с изображением реального мира книга А. Белого “Пепел”, в которой, хотя бы на первый взгляд, преобладает слово, непосредственно направленное на предмет» [там же: 9].

На фундаменте прямого – непрямого значения слова строится система тропеических средств. Традиционные метафоры обновляются в поэзии начала века именно с помощью «обытовления», т. е. придания слову конкретно-референциального статуса: «...Метафорический эпитет *бархатный* в сочетании *бархатный голос* – источник реализованной метафоры: Я сошью себе черные штаны Из бархата голоса моего, – в стихотворении Маяковского “Кофта фата”» [там же: 105]. Автором делается важный вывод о том, что традиционные образы вошли в поэзию символистов, для постсимволистов же характерно «перенесение акцента с эмоциональности на предметность» [там же], что достигается не

только созданием новых образов, но и путем «обновления традиционных образных связей» [там же].

Большое внимание в книге уделяется метафоре (в том числе метафоре-загадке), лексическим повторам, «движению» и взаимодействию образов, организующих мотивную структуру текста. В связи с метафорой-загадкой анализируются отношения заглавие – текст как реализация модели «загадка – отгадка»: «Фонарики» – Столетия – фонарики! (Брюсов), «Рубище» – Египет – рубище с роскошной бахромой (Бальмонт), «Охотник» – Ночь, охотник с верным луком (Брюсов) и др. [там же: 108–111]. Возможен и противоположный принцип организации текста, когда «текст строится как серия перифраз к прямому обозначению, вынесенному в заглавие» («Стокгольм» В. Брюсова, «Утренняя звезда», «Цикада», «Небосвод», «Фейерверк» В. Иванова и др.) [там же: 114–115].

Системный подход, характерный для Виноградовской школы, проявляется в комплексном анализе выразительных средств – сквозь призму грамматики, морфологии, синтаксиса; учитываются также фонетические особенности стиха (паронимическая аттракция). Так, поэтическая тенденция начала века к «отвлечению эпитета» порождает активное использование имен на *-ость* (в том числе новообразований – в большом количестве у Бальмонта, позже – у М. Цветаевой), соответствующих атрибутивной конструкции; абстрактная лексика пополняется за счет субстантивированных прилагательных [там же: 10]. Также представлена дискурсивная составляющая – отмечено «широкое использование указательных местоимений, как бы включающих непосредственную точку зрения повествователя» [там же: 195]. Одновременно учитывается стилистическая принадлежность слова, иносказательность – преобразование слова в символ, контекстуальные связи, изменение семантического объема слова, частотность (повторяемость) слова и элементов текста, в связи с последним делается, в частности, вывод о сходстве языка Сологуба, «словарь которого нарочито ограничен, с языком В. Иванова – поэта с богатым словарем» [там же: 13].

Описание бытования слова в поэзии начала XX века, а также анализ сквозных мотивов и образов в многочисленных текстах XIX–XX вв. закономерно подводят к целостному описанию идиостиля главной фигуры русского символизма – Александра Блока. Ему посвящена вторая часть монографии Н.А. Кожевниковой – «Сквозные мотивы и образы лирики А. Блока». Отмечая «необычайную устойчивость блоковского слова», автор, тем не менее, выявляет две противоположные тенденции

в развитии образных рядов – центростремительную и центробежную. «...С одной стороны, образ стремится расширить круг связей и ассоциаций, распространиться на возможно более широкий круг предметов и явлений. С другой стороны, некоторая часть его применений закрепляется как более или менее устойчивая. В результате этого образные ряды представляют собой единство устойчивого и изменчивого» [там же: 243]. Такая диалектика создает единство не только «романа в стихах» (так обозначила лирику Блока Л.Я. Гинзбург [1974: 227], но и поэм Блока, его пьес и прозы [Кожевникова 1986: 249].

Многомерность и масштабность исследования, упорядочение и анализ большого количества стихотворных примеров предсказывают выход автора на идеографическую лексикографию – см., например, группы «Драгоценные камни», «Животные и птицы» [там же: 99–103]. В дальнейшем этот подход воплотился в таких трудах Н.А. Кожевниковой, как «Материалы к словарю паронимов русского языка» (М.: Институт русского языка РАН, 1992. Соавторы В.П. Григорьев, З.Ю. Петрова) и «Материалы к словарю метафор и сравнений русской литературы XIX–XX вв. Вып. 1: Птицы» (М.: Языки русской культуры, 2000. Соавтор З.Ю. Петрова).

Научный стиль самой Наталии Алексеевны отличает лаконичность, простота, отказ от терминологичности, что было свойственно и ее позднейшим работам, можно было бы назвать его «суровым стилем» – по аналогии с реалистической живописью 1960–1970-х годов. Одновременно с алгебраической тщательностью и точностью анализа, изложенного столь простым языком, соседствует глубокое внимание и понимание поэтического «микромра», отражающего реальный (и воображаемый) макромир, являющийся предметом поэтической рефлексии, и эмпатическое проникновение в «образ автора».

Труд Н.А. Кожевниковой «Словоупотребление в русской поэзии начала XX века», такой традиционный и по методам анализа, и по языку изложения, предоставляет материал и открывает перспективы для новаторских разработок в области языка художественной литературы и авторской лексикографии и в настоящее время, в современной когнитивно-дискурсивной научной парадигме.

Л и т е р а т у р а

Виноградов В.В. Проблемы русской стилистики. М.: Высшая школа, 1981. 320 с.

Виноградов В.В. Избранные труды: Язык и стиль русских писателей. От Гоголя до Ахматовой. М.: Наука, 2003. 390 с.

Гинзбург Л.Я. О лирике. Л.: Сов. писатель, 1974. 408 с.

Григорьев В.П. Редкий сплав специалиста с интеллигентом // Лингвистика и поэтика: преодоление границ. Памяти Наталии Алексеевны Кожевниковой: Сб. науч. трудов / Институт русского языка имени В.В. Виноградова РАН, Тверской государственный университет. М.; Тверь : Изд-во ООО «СФК Офис», 2008. С. 7–14.

Кожевникова Н. А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. М.: Наука, 1986. 256 с.

I. Yu. Belyakova

Independent researcher

(Moscow, Russia)

irina.belyakova@gmail.com

**BOTH ALGEBRA AND HARMONY: ON NATALIA KOZHEVNIKOVA'S
BOOK «WORD USAGE IN RUSSIAN POETRY OF THE BEGINNING
OF XX CENTURY» (1986)**

The paper focuses on Natalia Kozhevnikova's monograph "Word usage in Russian poetry of the beginning of XX century" (1986), which hasn't become obsolete today. As a member of Vinogradov school in linguistics, Natalia Kozhevnikova provides an integrated approach to the analysis of the phenomena of the poetic language of the beginning of XX century. On the extensive material she studies the language phenomena in terms of their relationship to the different areas of language: phonetics, grammar, morphology, syntax. The study of writer's idiosyncratic features affects stylistic and semantic characteristics of words. The scope of work is determined by the comparative method and by the reference to the poetry of the XIX century, in order to determine the evolution of the traditional images and themes in Russian poetry. Also, the vector to the future is drawn: the researcher covers some facts of the first half of the XX century's poetical heritage. Natalia Kozhevnikova's scientific language can be characterized as "harsch style", analogous to the Soviet 1960s–1970s paintings. Algebraic thoroughness and accuracy of the analysis exposed with concise language is found side by side with a deep understanding of the poetical "microcosm", which reflects the real macrocosm, and empathic insight into the "image of the author". At the end of the article the conclusion is drawn that Natalia Kozhevnikova's work "Linguistic usage in Russian poetry of the beginning of XX century", being classical in terms of both the analysis methods and the presentation language, provides the material and opens up opportunities for innovative development in the field of literary language and author's lexicography in the contemporary cognitive-discursive scientific paradigm.

Key words: poetic language of the beginning of XX century, Vinogradov school methods, systematic approach to the study of the phenomena of the poetic text, Natalia Kozhevnikova's monograph relevance.

R e f e r e n c e s

Vinogradov V.V. *Problemy russkoj stilistiki* [Problems of the Russian stylistics]. Moscow, Vysshaya Shkola Publ., 1981. 320 p.

- Vinogradov V.V. *Izbrannye trudy: Jazyk i stil' russkikh pisatelej. Ot Gogolya do Ahmatovoi* [Selected works: Language and style of the Russian writers. From Gogol to Akhmatova]. Moscow, Nauka Publ., 2003. 390 p.
- Ginzburg L. Ya. *O lirike* [On lyrics]. Leningrad, Sov. Pisatel' Publ., 1974. 408 p.
- Grigor'ev V. P. [Rare mix of the specialist and intellectual]. *Lingvistika i poetika: preodolenie granits. Pamyati Natalii Alekseevny Kozhevnikovoi. Sbornik nauchnyh trudov* [Linguistics and poetics: overcoming the borders. In memory of Natalia Kozhevnikova. A collection of scientific works]. Moscow; Tver', Izd-vo OOO «SFK Ofis» Publ., 2008, pp. 7–14. (In Russ.)
- Kozhevnikova N. A. *Slovopotreblenie v russkoj poezii nachala XX veka* [Word usage in Russian poetry of the beginning of XX century]. Moscow, Nauka, 1986. 256 p.

Георгий Викторович Вехшин

????????????????

**Звуковые повторы в «Медном всаднике» –
по версии Н. А. Кожевниковой и на выходе
программы «Фонотекст»**

Л. Л. Горелик

ПТИЦА (воспоминания о Н. А. Кожевниковой)

Она мне подарила свой (совместно с Петровой) словарь метафор Птицы. И как-то с этими Птицами слилась...

Из письма Анны Маймескулов

С Натальей Алексеевной Кожевниковой я познакомилась на конференции в Твери в 1998 году. Она остановила меня в столовой, когда я, уже окончив обед, проходила мимо ее столика – просто удержала за руку и посадила рядом с собой. Была она невысокого роста, совершенно седая, с гладкой, без претензий прической, в черном джемпере и черной юбке – тоже непритязательных, но идущих к ее седым волосам. В этот день, и на следующий мы много разговаривали. Наталья Алексеевна в суждениях была резковата, остроумна — из тех, кому лучше не попадаться на язык. Про мой доклад в ту первую встречу сказала, иронически блеснув глазами: «Ну, Ницше Вы, во всяком случае, читали. Уже хорошо: не каждый ведь Ницше читал...». Позже, уже в другую встречу, заметила, что, ознакомившись с этой работой в опубликованном виде и хорошо изучив материал (то есть перечитав и сопоставив тексты Пастернака и Ницше), с ней согласилась. Она внимательно читала работы коллег и не ленилась при этом сама проштудировать тексты, глубоко вникнуть, «влезть», в суть вопроса. Далеко не всякому исследователю удастся так тщательно следить за литературой, как это делала она. Из многих метких и остроумных замечаний, отпущенных Натальей Алексеевной по разным поводам, приведу ее высказывание по поводу отказа Патриарха Алексия принять Папу Римского: «Ну, это известное дело, что хуже Папы Римского у нас вообще никого нет». По поводу защиты одной докторской она сказала с выражением притворного страха: «Теперь мы пропали. Теперь уже все можно». Об исследователе, публикующем много маленьких заметок: «Он каждый свой чих фиксирует».

Остроумие, нелицеприятность, прямота были основными составляющими ее СТИЛЯ, которым она дорожила. Однако, на моей памяти, резкость ее не переходила в злобу. При свойственной ей язвительности суждений она абсолютно не принимала мелких подковырок исподтишка, закулисных игр и всяческих «подстав». Когда ее однажды при мне

попытались вовлечь в такую игру, она отвечала спокойно, но манипулировать собой не позволила.

Наталья Алексеевна прекрасно знала Москву и с удовольствием ее показывала. Когда приходилось идти с ней по центру, она почти про каждый дом могла что-нибудь рассказать. Она провела со мной экскурсию по Зарядью. Еще одна экскурсия была к Марфо-Мариинскому монастырю, описанному И. Буниным в «Чистом понедельник». Чувствовалось, что это место – тихое, заброшенное подворье в центре Москвы, сохранившее пронзительный бунинский колорит – ей особенно близко. В музеях Блока, А. Белого, Чехова она была также своей. Ходили с ней и на художественную выставку, представлявшую живопись начала XX века из провинциальных музеев – в каком-то неизвестном мне выставочном зале, тихую, собравшую большое количество очень хороших работ.

Планируя такие прогулки, Наталья Алексеевна просила заходить за ней на службу к концу рабочего дня. Однажды я застала ее сердитой. Она с кем-то ссорилась: не заладилась ее работа из-за того, что ее подвели, не выполнили обещанное в срок. Она упрекала громко, обиженно, резко, очень нервничала и расстраивалась больше всех сама. Но в ее репликах не было злобы или желания уязвить, а только обида и боль, какие мы часто таим в душе. Она же непосредственно их высказывала. Мне она потом по этому поводу сказала так (привожу по памяти, не дословно, но смысл точен): «Я предпочитаю обиду высказать прямо. Ведь все равно рано или поздно прорвется, а если не прорвется, то другим образом отравит отношения. Лучше уж сказать».

Наталья Алексеевна стала моим оппонентом при защите докторской диссертации. Случилось это неожиданно: вынужден был лечь на операцию обещавший оппонировать М.Л. Гаспаров, и Н.Я. Кожевникова согласилась его заменить. Ее согласие спасло меня от переноса защиты на более поздний срок. Наталья Алексеевна не работала с компьютером и попросила меня отпечатать ее отзыв под диктовку. Это происходило в отделе Института русского языка им. Виноградова, где она трудилась. Она принесла множество мелких листочков с разрозненными замечаниями. Взглянув на них, я испугалась: отзыв еще не готов. Но он был готов вполне. «Отзыв, – продиктовала Наталья Алексеевна и спросила меня, – *на или о?*». Я задумалась. «Донос – на, отзыв – о...», – вспомнила первой Наталья Алексеевна, и я опять застучала клавишами. Свои разнокалиберные листочки, свои, не побоюсь этого слова, обрывки, она знала в совершенстве. Без пауз она компоновала из них связный текст со всеми приличествующими отзыву о диссертации оборотами и выражениями.

Когда после устроенного по поводу защиты небольшого ужина мы провожали ее в метро, она сказала: «Я после защиты устраивала чай. Купила торт, и все пили чай». Некоторая напряженность с материальными средствами существования в тот трудный «последефолтный» период нас сближала также. В отличие от большинства москвичей Наталья Алексеевна нигде не подрабатывала. У нее был тихий слабый голос, неприспособленный для лекций. Возможно, поэтому она не стремилась преподавать. Когда нам случалось проходить мимо торговых рядов, она небрежно кивала: «Тряпки. Интересуют?» Поскольку материальное положение не позволяло и мне интересоваться «тряпками», я так же небрежно качала головой. И мы проходили мимо — две бедно одетые женщины, без всякого интереса к «тряпкам».

После окончания докторантуры я потеряла возможность часто ездить в Москву. Следующая (и последняя) наша встреча произошла в Смоленске, куда Наталья Алексеевна приехала на проходившую в тот год в нашем педуниверситете Международную стиховедческую конференцию. С горечью признаюсь, что, многое получив от Натальи Алексеевны, я не сумела отблагодарить ее тем же. Она хотела всего лишь хорошо осмотреть Смоленскую крепостную стену. Я должна была ей эту стену показать: обогнуть ее на всем прерывистом протяжении, забраться вверх по полуразрушенным ступенькам, пройти по ней, по дощатому, кажется, основанию, по широкой ее высоте, поковырять облупленный кирпич — не крошится ли? — проникнуть в вонючее, заброшенное окурками и жестяными банками из-под пива нутро, оценить высоту бойниц, прочность укрытий, надежность башен... Ничего этого я не сделала. Конференция состоялась в июне, в конце заочной сессии. Осматривать стену мы отправились в самый последний день; вечером Наталья Алексеевна уезжала. Именно в этот день вдруг ударила страшная жара. Обливаясь потом под палящими лучами, мы плелись какое-то время возле стены, до ступенек расстояние еще не было преодолено, а мы уже свернули в сторону, перешли через ров, вышли на улицу. Мне тогда казалось: так лучше. Я представить себе не могла подъем на верхопугу в этих изнуряющих условиях, шествие по стене, под прямо падающими солнечными лучами. Наталья Алексеевна была разочарована. Не так она представляла себе этот поход. Она любила путешествовать, любила узнавать новое. Любознательная, трудолюбивая до въедливости, требовательная, прямолинейная, насмешливая, нелегкая для окружающих. Беззащитная. Простите нас, Наталья Алексеевна!

Александр Шунейко

????????????????

На подоконнике (Наталья Алексеевна Кожевникова)*

В прошлом веке, в почившей стране, в иной Москве, в другом Институте русского языка АН СССР, на третьем этаже, куда мимо каменного подоконника ведёт железная лестница, в несуществующей ныне комнате 53, находился прежний отдел стилистики и языка художественной литературы. Его заполнял плотный воздух, настоящий на табаке, духах и книжной пыли, который размывал очертания людей и предметов, смешивал их с цитатами, разговоры обращал в шелест страниц, глушил шаги, замедлял время и проецировался на вечность. Смех, выстрелы шампанского, стук ножей и вилок этот воздух допускал, но не приветствовал, предпочитал и творил мягкие (завораживающие) звуки: ветхие рукописи неспешно бесшумно перешёптывались между собой. Справа от входа, рядом с обитой жутким дерматином и истыканной объявлениями дверью, недовольно жался к стене огромный старый обшарпанный коричневый стол с двумя тумбами и неизменно перекошенной столешницей: в академической тесноте о неё постоянно бились бёдрами и руками. Посетители же со скудным интеллектуальным ростом колотились о столешницу лбами.

На фоне просторного стола визуально терялась хрупкая фигура Н.А. Кожевниковой – Алексеевны (Алексевны), как её с уважительным почтением и безусловным трепетным пиететом называли те немногие, кому это позволялось. О ней уже писали В.Б. Базилевская, В.П. Григорьев, Е.Ю. Кукушкина. Писали с одинаковым восхищением и очень поразному. В моих заметках что-то отчетливо перекликается с их словами, а что-то существенно отличается от них. Это вызвано не различной степенью близости, а тем, что Алексеевна – воплощение предельного контраста.

Она была вся на контрастах и вся состояла из них, вся – насыщенное средоточие кричащих, но одинаково позитивных парадоксов. Перечислю только основные. Броская незаметность: её было сложно разглядеть,

* За информацию, обсуждение, заинтересованную критику материала и живое участие в процессе его написания благодарю Маню Вознесенскую, Зою Петрову, Елену Юрьевну Кукушкину и Светлану Николаевну Шепелеву.

но невозможно было не увидеть. Отталкивающая притягательность: её, в первую очередь, её острого языка боялись (и не зря) все без исключения, но всех же (по разным причинам) постоянно тянуло общаться (взаимодействовать) с ней. Беспечная осведомлённость: она знала всё про всех, но никогда не использовала этой информации для себя. Динамичная неподвижность: она находилась в постоянном физическом, ментальном, эмоциональном движении, но при этом умудрялась много, неизменно продуктивно, писать, хотя последнее требует покоя и остановки. Повседневная историчность: она была погружена в высокую историю (страны, культуры, города, института), но проявляла профессиональную осведомлённость в вопросах повседневного быта. Одинокая публичность: она постоянно находилась среди людей, но часто производила впечатление трагически одинокого человека. Молчаливая разговорчивость: её постоянно не замолкающая речь, по выражению Бродского, «состояла более из пауз». Язвительная доброта: её многочисленные нелюбезные оценки и прямые отторжения людей никогда не казались злыми. Неразборчивая избирательность: она была собеседницей гениев (Анненского, Белого, Бунина, Волошина, Гоголя, Пушкина, Фета, Цветаевой, Чехова и многих других), а общалась с различными людьми. Об этих парадоксах речь и пойдёт дальше.

Разомкнутая цельность характера Алексеевны порождала удивительную гармонию, знаменовала собой тип уникальной самодостаточной личности, которой постоянно требовались спутники. Не для того, чтобы опереться на них в пути – ей была по силам любая дорога. А только для того, чтобы помочь им. Она полноценно существовала только тогда, когда помогала кому-то. И желательно не одному, а сразу нескольким.

Возможно, правильнее было бы написать об Н.А. в стиле «мозговой игры» Андрея Белого и орнаментальной прозы. Но... Мозаичность личности диктует иной характер рассказа о ней. Каждый элемент мозаики фиксирует несколько парадоксов-доминант.

Наше знакомство после взаимной осторожной проникающей приглядки и молчаливой оценки началось с того, что я робко восхитился прочитанной еще в студенчестве её статьёй и узнал, что её мужем был А.С. Некрасов, автор «Приключений капитана Врунгеля» – одной из моих любимых детских книг. «Недолго я со старым хрычом прожила, но много он мне фраз на все случаи жизни оставил», – с неопределенной улыбкой сказала Н.А. Вовремя сказанные, правильные и адресованные именно тебе внимательным собеседником слова остаются на-

всегда. В этом я убеждаюсь сейчас, когда резковато мягкий, взволнованно спокойный, неспешно торопливый голос Алексеены звучит с той же ясной простотой, как и тогда. Когда мы вместе переезжали из одного помещения ИРЯ в другое, гуляли, ездили на конференции, ходили в гости, что-то обсуждали, ссорились, созванивались, посещали выставки и театры.

Весь тираж серебряной (лучистой) книги «Язык Андрея Белого», за которую Алексеена потом получила степень доктора, забирали из какой-то сумрачной типографии (прямо из «Зеркала» Тарковского). Она сама, Зоя Петрова и я. В двух огромных матерчатых сумках (с такими ездят челночники) дотащили, доволокли, докатили, довели на метро до института. Распаковали в отделе (тогда он уже переехал на второй этаж), сложили в углу как поленницу и начали втроём мирно отмечать. Праздновали с белым вином: более крепких напитков Алексеена не приветствовала и окружающих от них по мере сил стремилась с мягкой настойчивостью оградить. Она не отводила взгляда от штабеля изданных книг, вспоминала, кто первым анализировал писателя, и намечала планы. Всё было спокойно и возвышенно буднично, как хотя и важная, но только остановка в череде длинного нескончаемого пути. В память о той тихой вечеринке в пасмурном дождливом городе её надпись: «Высококвалифицированному носильщику Сане от пьяноватого автора». С.Н. Шепелевой она книгу подписала так: «Светлане на память о том, как мы сидели на подоконнике, пили вино, бродили по Москве и обо всем прочем. От Натальи в день Благовещения».

Здесь упоминается подоконник рядом со столом Светланы Николаевны Шепелевой: на третьем этаже, в отделе структурной лингвистики, который был напротив отдела языка художественной литературы. Теперь от этих отделов остались только подоконники, труды и воспоминания.

Подоконников в институте было много, но главный – на лестничной клетке третьего этажа. Это знаковое замкнуто-разомкнутое таинственное (намоленное) пространство сохранилось и сейчас. При полной проницаемости и открытости оно было удивительно целостным и закрытым. Его оформляли (ограничивали и раздвигали) окно на Волхонку (тогда на бассейн «Москва»), три двери (вверх – на чердак, вниз – на лестницу, прямо – в коридор) и единственная стена со старым эбонитовым телефоном и его ровесницей – деревянной табличкой под стеклом: «Не болтай: разговор могут подслушать». Вопреки или благодаря табличке здесь постоянно болтали и курили. Насыщенность речи сорев-

новалась с плотностью дыма. Здесь ставились, решались, отправлялись в утиль и откладывались научные, бытовые, политические и художественные проблемы. Здесь исповедались, шутили, просили советов, вникали в суть, сплетничали, откровенничали, заискивали, выпендривались, рисовались, скромничали, выясняли, рвали и устанавливали отношения, убеждались, очаровывались, создавали и развенчивали кумиров, открывали новые направления и просили на опохмелку. Этот широкий всегда тёплый подоконник слышал и ощущал столько, что при желании может написать роман-эпопею. Здесь и Н.А., по её рассказам, в шестидесятые годы терпеливо ждала своего научного руководителя.

В академической (и не только) среде есть особый тип ситуаций: представление книги. Не официальная презентация, когда люди собираются, чтобы почтить автора, а кулуарное представление: у человека вышла книга, он ходит по институту и всем её показывает с гордостью, к которой обычно примешиваются самые различные оттенки превосходства. Н.А. специально свои книги по коридорам и кабинетам не носила. Она сидела в отделе, а если кто-нибудь подходил, показывала, внимательно следила за реакцией и, когда видела откровенную нескрываемую зависть, книгу отбирала. Ей же самой книги представляли как людей, вернее, как юных дебютанток (премьерок) на их первом балу: с поклоном, просьбой строго не судить и, по возможности, облагодетельствовать. Помню, так ей свои монографии показывали Б.С. Шварцкопф – «Шварц» и Е.Л. Гинзбург – «Фима». Оба знали её давно, оба были учёными, равными ей и по степени одарённости, и по уровню интеллекта, и по достижениям. Но и в их почтительном представлении читалась опаска. У неё же показ сопровождался только достоинством.

Почему её если и не откровенно боялись, то точно опасались? Причин много. Она владела информацией. Она была той самой княгиней Марьей Алексеевной – хранительницей традиции и эталоном тона. Но главное не это. Она была вне системы. Все знали, что она судит только по гамбургскому счёту. Но, главное, может озвучить своё суждение, не сообразуясь с условностями и невзирая ни на что. В каком-то смысле она находилась над социальным договором.

Алексеевна была частым гостем в музее квартиры А. Белого на Арбате, над аптекой, брала туда с собой аспирантов. Поместительная тёмная комната, обстановка заумного восторженного благоговения и попытки прикоснуться к тайне. Трепета изрядно добавляет напыщенное выступление какого-то иностранца. Тот рассказывает об антропософии и проецирует на гладкую стену план первого сгоревшего Гётеанума.

В самый патетический момент к мистическому центру легендарного здания бодро и деловито подполз огромный усатый таракан. В повисшей паузе буднично прозвучал голос Алексеевны: «Ну, вот, русский таракан и поставил точку в антропософских поисках Белого».

Сама Алексеевна точек не ставила вообще: перспективы были важнее итогов. В исследовательский процесс вовлекалось всё: от языковых тонкостей до особенностей среды присутствия. На примере А. Белого это было особенно отчетливо заметно. Москву Белого ей необходимо было видеть, знать в деталях, ощущать глазами, ногами, всем существом. Сейчас сложно сказать, сколько времени заняли поиски парящей над городом дамы, попытки ответа на вопрос, что скрывалось за упоминанием сизо-серизового цвета. Всё это превращалось в детективные сюжеты. А. Белый (если ему верить, с учётом отмеченных современниками особенностей его характера) говорил о том, что он вышагивал свои произведения: писал их на ходу во время прогулок. Сейчас я могу предположить, что Алексеевна тоже свои работы вышагивала.

Но если это и так, то во время постоянных длительных прогулок по выставочным залам, по московским улицам, по Подмосковию, по другим городам и усадьбам в ней никогда не было и тени отстраненности или погруженности в себя. Фокус её внимания всегда был немного расфокусирован, но никогда не оторван от собеседника. Все её комментарии были обращены к нему. При этом она не принимала позу гида. Просто два (или более) человека шли и вели разговор в такт шагам. Для многих людей эти реальные «Прогулки с Алексеевной» стали не менее, а, может, и более значительным этапом в жизни и ментальном становлении, чем воображаемые «Прогулки с Пушкиным» А. Терца. В прогулках с ней воспиталось, образовалось, очеловечилось, получило голос, приобрело профессию целое поколение лингвистов. Пусть и не поколение, но куда бóльшая, чем количество её аспирантов (самые яркие из них – Маня Вознесенская и Тима Радбиль), довольно существенная группа людей, которые во многом обязаны ей своими достижениями, характером своей жизни, своим восприятием литературы, своим взглядом на мир, своим отношением к эстетическим категориям и речевой стихии. И благодарны ей за это.

Во время прогулок бывали остановки. Например, в огромных (с парадным и чёрным ходом) барских апартаментах, где жила тогда Зоя Петрова, которую Н.А. с иронией называла «зека Петров». Алексеевна органично вписывалась в интерьер старой московской квартиры, от пола до пятиметровых потолков заполненной книгами, старой мебелью

и многочисленными обитателями – семьёй Зои. Алексеевна тоже была членом этой семьи. Важной её частью.

В. Розанов, могилу которого, еще тогда, когда та была неприметным клочком земли с оплавленным от свечей снегом вокруг, мне показала Алексеевна, заметил: «Литературу я чувствую как штаны. Так же близко и вообще “как свое”». Так же её ощущала и Н.А. Это виделось во всём: и в том, как Н.А. упоминала писателей, и в том, как понимала тексты, и в том, как осматривала книжные полки. Это был не ищущий взгляд (она и так всё знала), а хозяйский, словно проверявший, всё ли на месте. Зайти с Алексеевной в книжный магазин – автоматически означало получить от неё подарок. Помню её радость по поводу того, что она увидела на полке «Окаянные дни» И. Бунина. Эта книга тут же была куплена для меня.

Любила она дарить подарки. Стоим перед прилавком с иконками: «А ведь твою маму Раиса зовут. Вон, гляди, иконка Святой. Давай купим. И ей приятно. И ты заботу проявляешь».

В театре «Эрмитаж» Ю. Левитина первый международный фестиваль обэриутов. Мы были на всех спектаклях. Поэтика высокого абсурда завораживала своей внешней клоунской простотой и легко читаемым политическим подтекстом. На сцене многократно упоминались «селёдки». И всё же было немного неожиданным замечание Алексеевны после одного из представлений: «Селёдки. Насколько я помню, селёдki были всегда. Ничего не было, есть было нечего. А селёдki были. Просто какая-то постоянная величина в стране».

На Медео воздух был настолько прозрачен, что приближал вершины самых далёких гор, а по утрам в клочьях тумана паслись лошади. На этой конференции Алексеевна была председателем секции изобразительных средств. Нужно было увидеть её за главенствующим столом, чтобы понять, насколько некомфортно она ощущала себя в роли любого руководителя. Извинительное стеснение двигало всеми её скованными действиями. Под конец заседания какой-то специалист по эпитетам, который накануне громогласно недоумевал: «Как, Кожевникова всего лишь кандидат?», – с отчаянием затянувшегося ожидания в голосе проговорил: «А когда же мы вас послушаем, уважаемая?». «Единственная привилегия председателя – выступать последним, если времени хватит», – ответила она. Теперь понятно, что далеко не на всё ей хватило времени.

В настоящем на созревшем винограде и молодом вине бархатном воздухе Абрау-Дюрсо и в тихом чопорном Звенигороде Н.А. с мягким

постоянством наблюдала за тем, чтобы мы с Лёней Ивановым держались в рамках. Её укоризненно понимающее «Опять?» звучало как осуждение, которое хочется слышать постоянно: заботы в нём было гораздо больше, чем негодования.

На конференцию в Пензу я опоздал и оказался на улице – место в гостинице уже заняли. Тогда Алексевна пристроила меня в свой с Зоей номер и поселила на диван в гостиной. Ритм жизни был такой: утром заседания, а начиная со второй половины дня – прогулки. Вечером же – чай со сладостями, гостями и разговорами. Пространство, в которое попадала Алексевна, она умела превращать в своё, не делая для этого никаких усилий. Она его просто мягко присваивала. Не самый плохой, но заполненный советским антуражем номер провинциальной гостиницы, то есть казённый по определению, становился принадлежащим ей, приобретал хозяйку и лицо. Эта власть над пространством давалась ей лучше, чем над временем. Со временем она считалась, а пространство порабощала.

Когда при ней аспиранты жаловались на своих научных руководителей, она немногословно вспоминала о своём – известном академике. Рассказывала, как принесла ему начисто написанную диссертацию, а тот её через пару дней вернул с двумя пометками: на первой странице возле темы стоял восклицательный знак, а в конце всего текста вопросительный. «Ну, я взяла и переписала всю диссертацию», – невозмутимо резюмировала она. А ведь покорной никогда не была. Но умела отличать придирку от требования, разграничивать необходимость и желательность. Давала не урок покорности, а урок отношения к делу: если ради дела надо, то можно и так.

На предложение дать материал для популярного издания отвечала: «Так там же надо два притопа, три прихлопа, а я так не умею». Говорила правду и лукавила одновременно. Действительно, никогда, ни в каких ситуациях, ни в словах, ни в действиях не притопывала и не прихлопывала ни перед кем. В то же время ей в равной мере был доступен любой формат: и журнала «Вопросы языкознания», и газеты «Русский язык». Но для неё разница между ними была не в уровне престижности, а в том, где можно написать больше и по сути, без отвлечений. В собственных работах мысль для Н.А. всегда была важнее формы её подачи и облекалась (мысль) в доказательность самоценного языкового материала.

В работах всегда шла не от умствований, а от фактов. И факты эти не просто собирала, а поклонялась им до отвержения себя, до фанатиз-

ма. «Карточки заполнили всю квартиру, из всех углов лезут, выживают меня из неё», – говорила не с сожалением, а с гордостью, утверждая: так и должно быть. Мы им служим, а не используем их для собственного продвижения и спекуляций.

Категория востребованности труда и читателя всегда была для неё актуальна. Она была обострённо заинтересована в том, чтобы то, что выяснила она, узнали все. Хорошо понимала, что умение читать текст профессионально дано не каждому. Умела сама и стремилась передать это другим. Отсюда забота о трансляции собственных текстов. Отсюда горькие слова: «Прочтите, а то напишешь и словно в омут плюнешь».

Публикации – во все времена (по разным причинам) большая тема научного сообщества – для неё никогда проблемой не были. И вовсе не потому, что её все печатали, а по другой причине: для неё статус издания значения не имел. Она действовала по принципу: любой сборник ценен. Именно поэтому с искренним недоумением и скрытым обвинением в снобизме говорила как-то об одном известном учёном: «Жалуются мне, что ему статью в два листа напечатать негде. А я ему: по поллистика по провинции раскидайте. Городов вокруг много».

Немного ревновала других к их успехам и продуктивности. Одной почтенной филологической даме сказала: «Да вы же исключительно километрами пишете», – в подтексте слышалось: ‘можно и приостановиться’. И в то же время постоянно стремилась дотягивать (тащить) тех, кто, по её мнению, немного притормаживал, снизил активность. С раздражением: «Я ему: ты когда свою книгу допишешь, а он мне в ответ про грибы и про прелести осеннего леса». Раздражение от избытка и недостатка текстов вызывали разные люди. Первые все были исключительно звонкими фигурами, а вторые – тихими и незаметными трудягами. Так что получалось, что не к успеху она ревнует, а раздражается по поводу того, что он несправедливо распределяется, не всегда достаётся тем, кто его достоин.

Сожалею, что блистательный набор её противоположных оценок из-за объема не вошел в этот текст, но он ещё дождётся своего читателя.

Насмешливое и даже ёрническое отношение ко «всяким референциям» (логическому анализу языка в целом) никак не препятствовало её дружбе (приятельству) с главой этого направления Н.Д. Арутюновой. Их связывали тёплые отношения взаимной поддержки, заботливой уважительности и неизменной заинтересованности. Разговаривая друг с другом, Нина Давидовна и Наталья Алексеевна зрительно оживлялись

и молодели. Из почтенных, вызывающих трепет и «тайный страх» академических дам они превращались в двух гимназисток. Скупые жесты Н.А. сливались с широкими рублеными движениями Н.Д. и создавали замысловатый кружевной узор. Никто в эти разговоры вмешиваться не смел. О чём они шли, неизвестно. Вероятно, о непознанных глубинах авторского начала.

Ирония на грани сарказма по отношению к другим всегда уравнивалась (сосуществовала с) аналогичным восприятием себя: «Я уже до того дописалась, что не могу даже сообразить, где поставить “ср.” и “см.”». В итоге получалось, что фокусом оценки был не человек, а труд, процесс. Не было в оценках работ характеристик личностей. В оценках людей их было сколько угодно. Тут самым страшным ругательством было «собачье охвостье». Но всегда верно, всегда заслуженно.

Боль (печаль, сожаление) за других всегда воспринимались Алексеевой актуальнее и острее, чем собственные проблемы. Они были, но о них она не говорила вообще: ничего даже похожего на личную жалобу от неё слышать не приходилось. И в то же время она спустя годы с обострённой обидой, с неприятием несправедливости, с нежеланием прощать виновных вспоминала о судьбе В.Д. Левина – специалиста по истории русского литературного языка, по которому советская машина прошла идеологическим катком за всех институтских диссидентов сразу. Итог – вынужденный отъезд в Израиль и запрет на упоминание имени в СССР.

И вот перегруженный обилием великих учёных и давно уставший вмещать их в себя зал заседаний ученого совета с зашкаливающей частотностью слышит совсем недавно запретное имя В.Д. Левина. Среди покаянного великолепия, воспоминаний об остроумии «заочного юбиляра» и перечислении того, кто чем ему обязан, в паузе неожиданно резко и высоко звучит будничным голосом Н.А.: «Да вы же его и мучили». После чеканно отсылающей к Достоевскому фразы («...да вы убили, Родион Романович! Вы и убили-с...») пауза стала торжественно и боязливо зловещей: страх бесшумно пролетел по рядам. Но... Надо отдать должное учёному сообществу, оно и большие паузы без проблем игнорировало. Тут же скоренько одна учёная дама замяла неловкость демонстрацией неизвестных ранее фотографий.

После чествования Н.А. собрала в отделе вокруг себя аспирантов чайку попить. Редкий случай, когда не скрывала волнения, повторяя вопрос: «Для чего они его мучили?». «Я вам рассказываю для того, чтобы вы знали». И говорила о том, как Левин «претерпел за други своя», как

отчаянно пытался сохранить работу, как старался добиться справедливости там, где её нет, как стремился уберечь молодых и сгладить их мнимые прегрешения, как в этой борьбе остался один, как она водила его в ЦК и ждала, когда он выйдет, раздавленный и убитый, так и не нашедший справедливости.

Простую мысль, которую включал этот урок, запомнил каждый: людоедская власть сама по себе всех сожрать не может, без помощи карманных вполне себе бытовых людоедиков на местах (вспомним Евгения Шварца) она бессильна. А те перекрашиваются с каждым изменением погоды и объявляют себя вегетарианцами при первой же возможности. Эти людоеды-вегетарианцы были ей органически чужды, жившая в ней правда отторгала их.

Вообще внешне была образцово аполитичной, в списках подписантов и демонстрантов не значилась, но среди её знакомых – участники ключевых для истории правозащитного движения второй половины XX века в России событий. Много рассказывала о том, как в институте помогали диссидентам, собирали для них деньги, вещи, продукты, как свободное слово претворялось в простое дело. Вот как об этом же говорит в своих воспоминаниях легендарная участница демонстрации 25 августа 1968 года Лариса Богораз: «Мои прежние коллеги из института русского языка – еще до суда стали приносить собранные между собой деньги. И это продолжалось все время, пока сидел Юлик – пять лет, и пока я была в ссылке – тоже. Насколько я знаю, так же помогали и Маше. Так начинался самостоятельный Фонд помощи семьям политзаключенных»

Н.А. дружила с поэтессой и правозащитницей Натальей Горбаневской. Особенными личностными тонами были окрашены упоминания Ю.М. Даниэля (Николая Аржака), прозаика и поэта, одного из подсудимых на знаковом для краха советской эпохи процессе Синявского и Даниэля (1965–1966). Познакомились они до этого неправого судилища. К 20.11.1969 года писатель уже более четырёх лет провёл в заключении, в письме от этого числа упоминает: «И Наташе Кожевниковой – также благодарность и привет. Что она?».

Е.Ю. Кукушкина в письме ко мне от 02.09.2016 года вспомнила, как она навещала Н.А. в 1975 году в больнице: «Однажды, во время моего визита, к Наталье пришел другой посетитель, они завели разговор, и я быстро поняла, что меня это не касается. Конечно, я устранилась. Так что, как выглядел этот человек, практически не помню. Но не забуду, как после его ухода Наталья наклонилась ко мне и прошептала: “Да-

ниэль». Объяснять, кто это такой, не надо было: все тогда знали это имя». К описываемому моменту дружба длилась уже не менее десяти лет и сохраняла необходимый градус теплоты и близости, потому что, согласитесь, к шапочному (эпизодическому, проходному) знакомому в больницу никто не пойдёт.

Вполне можно говорить о косвенном участии Н.А. в выпуске знаменитого самиздатовского информационного бюллетеня «Хроника текущих событий». Это, подобное «Колоколу», знамя диссидентского движения кардинально повлияло на разрушение режима изнутри и не смогло бы существовать без внешней (сторонней) чисто человеческой помощи, тем, кто его нёс. Н.А. была связана, как минимум, с двумя из них. Дружила с выпускающим редактором первых десяти номеров Н. Горбаневской и постоянно в бытовом плане помогала одному из авторов – Л. Богораз (первой жене Даниэля). Зоя Петрова вспомнила, как по просьбе Н.А. отвозила Л. Богораз продуктовый заказ.

После В.Д. Левина созданным им отделом, в котором работала Н.А., заведовал В.П. Григорьев – блистательный учёный с обострённым чувством порядочности. Их взаимоотношения напоминали облегчённый и сглаженный вариант взаимодействия Фаины Раневской и Юрия Завадского. Слова «начальничек» и «начальник» в её речи звучали с хлестким сарказмом, смешанным со снисходительностью свободного от административных пут человека к тому, кто в них находится. Они постоянно полемизировали, находились в состоянии перманентной дискуссии, у которой менялись поводы, но сам полемический накал сохранялся и рос. Темы возникали сами собой и затрагивали всё: от чисто административных вопросов до научных поисков. Одно из проявлений – спор-размышление о том, почему Ахматова жёстко отторгала Чехова. Если в статье Льва Лосева «Нелюбовь Ахматовой к Чехову», написанной позже этого спора, собраны все объяснения этого феномена, то оказывается, что категоричное замечание Н.А. является абсолютно оригинальным. Она видела объяснение в ложной сословной спеси: в том, что дворянка Ахматова не могла признать купца Чехова способным написать гениальный текст. Григорьев возражал тем, что дворянство Ахматовой не многим родовитее, чем купечество Чехова. Но Алексеевна оставалась непреклонной и вела свою линию, акцентируя внимание на том, что в поэзии и оценках Ахматовой много женского, а значит, мало логики.

Одной из внешних причин напряженной (заклятой – по выражению В.П.) дружбы с В.П. Григорьевым были его исследовательские приори-

теты, которые он, естественно, переносил на отдел в целом. Н.А. постоянно с горьким сожалением и личной обидой в голосе сетовала на то, что поэзии уделяется больше внимания, чем прозе. Хотя её продуктивности в работе с прозой вполне хватало на то, чтобы уравновесить усилия целого коллектива в области поэзии. Да ещё и аспиранты вспахивали чернозёмные пласты текстов Андрея Платонова. Примечательно, что принципиально чуждая любой лингвистической моде Н.А. Мане Вознесенской и Тиме Радбилю темы исследований сформулировала так, что они и сейчас звучат актуально и свежо. Впрочем, прошло не так уж и много лет. Зато и доставалось им по полной. По отношению к ним принцип матушки-государыни, которую упаси Господь обидеть хоть взглядом, действовал на все сто. И летели в их сторону инвективы, которые лучше не слышать. Но не от злости или недовольства, а от материнской ревности, от желания огородить: пусть я буду к ним строгой, тогда мир – добрым.

Само обрушение железного занавеса и падение режима Н.А. восприняла без восторга и сожаления, по принципу: так и должно быть, это естественно. Нормальная реакция для человека, который и так был свободен, более того, хорошо знал, что это произойдёт. Не предугадывал, не ожидал, а просто спокойно мудро знал о том, что ложь любого масштаба сама себя рано или поздно поглощает. Они с Зоей Петровой съездили в Париж и тоже никаких особенно сильных впечатлений оттуда не привезли, кроме, разве что, клубники, выброшенной на рынке. А вот людей по тому, как они относились к свободе перемещения, стала жёстко разграничивать. Под обстрел неизменного сарказма попадали те, кто зачастил за границу на подработку. Что-то в этом сарказме слышалось от обиды за Родину, что-то от тревоги за культуру, что-то от разочарования. Видела она в этом недостойное учёного стремление к комфорту и рассуждала так: и здесь дел полно (неразобранных рукописей тонны), зачем туда ехать?

Слякотная стылая осень, переход через проспект Мира к Рижскому вокзалу – странное место для прогулки, память напрочь заблокировала, как мы там оказались, но разговор жив. Шёл он о жизненных ситуациях, о том, какие сюрпризы они нам преподносят, как испытывают на прочность и ставят в мнимые тупики. Тут Н.А. произнесла слова: «Когда будет так плохо, что дальше некуда, всё станет хорошо». Сказано было как заклинание. И оно сработало ровно через сутки – всё переменялось. Чуждая всяческому оккультизму и магии Н.А. была способна на ментальные действия, превосходящие своей силой простые благо-

пожелания. И всегда действовала безошибочно точно. Прозревала ли она эту свою силу, не ведаю.

О себе говорила без оценок и как бы вскользь, как о чём-то не очень важном: «Надо глотать свою палочку»; «Вообще не понимаю, как у меня волосы растут: до определённого предела и не далее. Хоть ты тресни»; «Фима Гинзбург обиделся на меня, а зря. Не я придумала за книги платить»; «Недавно в Таганроге была. Они мне: “Помним вас”. Ещё бы, пусть попробуют забыть»; «Муж говорил: “Сидишь без копейки, а тут тебе звонок в дверь, а там перевод – гонорар за рецензию”. Так и жизнь – всегда поднесёт»; «Потребности надо ставить в соответствие с возможностями»; «Вместо глагола можно поставить тире»; «Однажды докурилась до того, что и курить не могу, и не курить не могу. С тех пор и бросила».

От этого «однажды» сохранилось стихотворение И.В. Альтман, написанное к защите С.Н. Шепелевой: «Кругом кипела жизнь. И, как всегда, / Искусно оформлял газеты Фима; / С плодами вдохновенного труда / Ползли с периферии пилигримы; / По коридору проносились мимо / Сотрудники, снуя туда – сюда; / Порой мелькала в суতোлке этой / Кожевникова с вечной сигаретой».

Бывала Н.А. и жёсткой. С каким достоинством на все уговоры и приказы начальства немедленно защитить докторскую на пределе гордой независимости отвечала: «Если считают, что достойна, пусть так дают». И ведь дали, попросили, для порядка, выступить с докладом – и дали. Отстояла свою исключительность, показала, что она так может.

В одну из поездок, в электричке сажу рядом с ней и читаю дрянную книжонку о масонстве. Она: «Да нет этого ничего». А что есть, не сказала. Догадываюсь, что она имела в виду. Понимаю, что это не изречь. И в то же время без тени иронии говорила, что знает человека, которому точно известно, где находится Святой Грааль, что сокрыт он в Подмосковье; предлагала познакомить с этим человеком. Но я тогда еще не слышал песни Галича «Спрашивайте, мальчики» и, вероятно, поэтому отказался. Категория высшей истины была для неё в номинативном плане темой запретной, часто присутствующей в подтексте и выводимой в вербальный план цитатами без комментариев. «Придите ко Мне все труждающиеся и обремененные, и Я успокою вас», – со светлой печалью и легким вздохом несколько раз повторила она на одном из кладбищ.

Теперь, после прочтения эссеистики Н.Л. Трауберг, я понимаю, что у Алексеивны было такое же отношение к вере, как и у неё – настоящее.

Вера как исключительно внутреннее состояние, задающее тон характеру жизни. Ничего показного, никаких попыток вовлечения, никакой агитации. Мудрое понимание того, что «сами придёте». В ней горела лампада и мягким мерцающим светом давала отблеск доброте глаз, мягкости движений, неспешности при быстром ритме жизни. Тогда же я просто понимал, что Н.А. глубоко и искренне верит, хотя никогда никаких разговоров о вере она не заводила. Церкви показывала скорее как памятники архитектуры. Крестилась же в них не демонстративно, а скромно, мелким крестом, будто стесняясь того, что прилюдно показывает нечто сокровенное, потаённое, что не следует выставлять на обозрение.

Как мне сказала Зоя Петрова, до последнего момента в больнице она делала выписки из Пушкина.

Она испытывала постоянную потребность и обладала исключительным умением помогать людям. Понимала, когда и что нужно сделать. Много и многим помогала при жизни и не только словом. Холодной бездомной зимой я от Алексеевны и её подруги Е.В. Джанджаковой – «подруги Евгении», получил роскошное шерстяное пальто с десяткой в кармане. Тепло от этого пальто до сих пор со мной, хотя применение тех денег Алексеевна бы не одобрила.

Жила она долгие годы рядом с речкой Сходней. Квартира была завалена, заложена, заставлена, оккупирована книгами. В видимом хаосе царила строгая, только ей ведомая гармония: Н.А. в любой момент, не раздумывая, находила нужную именно сейчас книгу и доставала её так, что умудрялась не потревожить штабеля и стопки других.

Это своё жильё она не очень любила, зато с теплом, как об ушедшем или потерянном счастье, вспоминала о другом – чужом, где в юности снимала комнату. Там был большой подоконник. Она на нём помещалась полностью и чувствовала себя дома. Барышня на подоконнике спала, ела, читала, правила рукописи, писала сама. За такой сюжет Ионеско с Беккетом подрались бы. Но он был в реальности. И останется символом её жизни, в которой было всё и больше, чем у многих, но было как-то не так – на подоконнике. Это ведь одновременно и пространство и ограниченность, и воля и плен, и со всеми и одна, и грань, и там, где ещё можно, но уже нельзя. На подоконнике резко не двинешься. Здесь нужно чувствовать себя свободным, но куда скованнее, чем птицы, присевшие снаружи на карниз. Здесь ты находишься на пограничной полосе. Ни там, ни там.

Много в её жизни от этого подоконника. Её стремление постигнуть покой в движении и обрести движение в покое, её умение оставаться невозмутимой при сильном волнении (только голос становился чуть выше), её почти монашеский облик, её мягкая осторожность в жестах, её почти незаметная стеснительность. Пространство постоянно менялось вокруг неё, за стеклом проносились облака, гремели грозы и мели вьюги, возникали и разрушались силуэты домов, пролетали самолёты и ангелы, а она оставалась на месте, фиксируя духовную константу непреходящей значимости, беззащитную в своей бытовой осязаемости и непобедимую в своей созидательной мощи.

Хочу попросить у неё прощения за то, что я вовремя не сказал и не сделал. При жизни она широко и справедливо с истинным аристократизмом прощала. Уверен, простит и сейчас.

**ОБЩИЕ ВОПРОСЫ ТЕОРИИ ЯЗЫКА
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

**LANGUAGE OF LITERATURE:
GENERAL PROBLEMS OF THEORY**

А. Г. Грек

(Россия, Москва)

antonina.grek@gmail.com

Поэтика слова по В. В. Виноградову

Статья посвящена одному из ключевых вопросов лингвистической поэтики в начальную пору её становления. В ранних трудах В.В. Виноградова по поэтике русской литературы проблема слова рассмотрена и в плане теории, и как элемент конкретного художественного текста, вычленимый в процессе наблюдения. Анализ Виноградовым словоупотреблений в поэме Гоголя «Нос», «Двойнике» Достоевского и поэзии Ахматовой направлен на выявление семантических и функциональных преобразований лексем и словосочетаний под воздействием ближайшего и более широкого контекстов. Двусмысленность, неопределённость и динамизм смыслов художественного слова, синтагматическая обусловленность его семантики и функций (локальные и кросс-текстовые связи в составе целого), неустойчивость смыслового ядра увидены в перспективе общих и конкретных стилистических задач, которые стоят перед писателем. Преобразования, происходящие со словом в художественном тексте, его участие в создании «художественной реальности» / «лирической ситуации», в рисовке персонажа, типа повествователя, его связь с творческими и стилистическими установками автора объясняют разрыв между словом поэтической речи и соотносительной ему лексемой из системы языка в её обычном, эстетически не отмеченном употреблении.

Ключевые слова: поэтика, стилистическая задача, слово, моторные образы, контекст, семантика, преобразования, функция, повествование, поэзия.

Мемориальные конференции и научные собрания побуждают к размышлению над вопросами, относящимися к области истории науки. Исследования Натальи Алексеевны Кожевниковой составляют значительную главу в истории **отечественной поэтики**. Влияние трудов В.В. Виноградова и его личности на научное мировоззрение, метод и содержание трудов Н.А. Кожевниковой в этой области не всегда открывается прямо, в ссылках на Виноградова или цитатах из его сочинений¹. Оно обнаруживается в методологических установках, требующих соотносительности приёма и формы с мировоззрением художника или литературного направления; в самом характере анализа художественного текста, наблюдениях над эволюцией литературных образов и приёмов, воплощённых в творчестве.

¹ Впрочем, ссылок на Виноградова тоже много – см. [Кожевникова 1979: 92; 1986: 4, 8, 16, 96, 125; 1989: 70; 1995: 236], др.

1. В настоящее время, когда идеи, методы и результаты исследований Виноградова в области поэтики давно усвоены его учениками и последователями, а все аргументы его критиков хорошо известны, в пору вернуться к ранним трудам учёного, их проблематике и методу анализа, с тем чтобы осознать их ценность для современного научного дискурса. Важнейшим из вопросов, который был поставлен в первых работах талантливейшего из учеников Шахматова, был вопрос о **поэтике слова**².

2. Хорошо известно, что к началу 20-х годов вектор научных интересов Виноградова как молодого учёного сдвигается в область поэтики. Важную роль в этом сыграли его собственные филологические устремления. Но к таким занятиям располагала и общая атмосфера, которая сложилась к этому времени в отечественной филологической науке. Вопросы стилистики языка, поэтической формы и общие проблемы искусства слова при этом интересуют не только учёных, но и поэтов, писателей, литературных критиков³. Примером широчайшего и историко-культурного подхода к явлениям духовной жизни для Виноградова были труды его главного учителя в области языкознания – А.А. Шахматова; вниманию к «морфологии» стиля и текста он учился у Л.В. Щербы. Будучи одним из первых русских «соссюрианцев»⁴, Виноградов тем не менее не противопоставлял системный (синхронический) подход при изучении фактов художественной структуры диахроническому. Исторические комментарии, реконструкции, наблюдения над эволюцией стилистических приёмов и языковых фактов органично дополняли анализ системных отношений и закономерностей. Первая статья В.В. Виноградова «Сюжет и композиция повести Гоголя “Нос”» была написана им в 1920 г., т. е. ещё до поступления на службу в ГИИИ; в октябре 1921 г. в Обществе изучения поэтического языка Виноградов читал доклад «Стиль и композиция повести Достоевского “Двойник”». Период с 1920 по 1924 гг. был даже для Виноградова необычным по интенсив-

² В книге «Поэтика слова» [Григорьев 1979] довольно частые ссылки на труды Виноградова касаются проблем соотношения языка художественной литературы и литературного языка; во второй части («Проблема слова в ПЯ») в обзоре литературы о «внутренней форме слова» и в связи с проблемой «упаковочных средств» имеется ссылка на очерки Виноградова об истории слов.

³ Об изучении поэтического искусства в России начала XX в. см. [Жирмунский 2001: 25–27, 33–35 и др.]; интересе к проблемам стилистики и художественной речи у Фосслера, Балли, А. Марти, Л. Шпитцера, Г. Шпета [Виноградов 1927: 5–11], в связи с вопросами теории художественной речи у Виноградова [Чудаков 1980: 285–293].

⁴ О соссюрианстве Виноградова см. [Чудаков 1980: 291].

ности работы и плодотворности результатов [Чудаков 1976: 481]. За это время написаны статьи о принципах построения «Невского проспекта» Гоголя⁵, связи художественных исканий Гоголя с поэтикой Жюль Жанена, романе Достоевского «Бедные люди» на фоне литературной эволюции 1840-х годов (1923–1924); книги «Гоголь и натуральная школа» (1924), «Этюды о стиле Гоголя» (1923), «Стилистические наброски о поэзии Анны Ахматовой»; рецензии на книги Тынянова, Жирмунского и Якобсона, посвящённые проблемам эстетики слова. Статьи и рецензии Виноградова за 1921–1924 гг. составили отдельный том его избранных трудов по поэтике русской литературы [Виноградов 1976]. Прекрасным путеводителем к нему служит очерк одного из лучших учеников Виноградова [Чудаков 1976: 465–481].

3. Ни в одной из ранних работ В.В. Виноградова вопросы п о э т и к и с л о в а не выделены в специальный раздел, но рассматриваются в связи с микро- и макроконтекстом⁶ и стилем автора, а также той художественной задачей, которую писатель призван решать в данном произведении или в творчестве в целом⁷. Ключевое слово или слова, которые обращают на себя внимание в художественном тексте «густотой» употребления исследуются Виноградовым в плане семантики, изобразительных функций, стилистического ореола. При этом стилистические свойства слова и слов в контексте могут быть не тождественными их стилистической окраске в системе языка, литературном употреблении или в практической разговорной речи. Слово в художественном тексте Виноградов воспринимает через призму литературной традиции (школы), в связи с «низовыми» жанрами литературы, учётом влияний других авторов и литератур. Направление наблюдений над словом в сложном художественном произведении – «от сложных структур» к «стилистическим единицам»⁸. Изобразительная функция слова и его

⁵ Доклад о сюжете повести Гоголя в «Невском проспекте» прочитан 22 мая 1921 г. в Обществе изучения художественной словесности при ГИИИ [Чудаков 1976, 486].

⁶ Анализ текстовой проблематике в трудах Виноградова в [Ковтунова 1982].

⁷ Ср. сказанное о восприятии слова В.В. Виноградовым: «Созерцающая слово, он видел его во всей его метафизической и стилистической многозначности, в лабиринте скрещений исторических, культурных, семантических интенций» [Чудаков 1976: 479]. Позже, в книге «Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика» проблема слова рассматривается Виноградовым в специальной главе «Слово и образ», где анализ различных позиций и точек зрения, высказанных в ходе дискуссии, чередуется с теоретическими выкладками и установками автора [Виноградов 1963].

⁸ Этот принцип изучения своеобразия сложных поэтических форм Виноградов отчётливо формулирует уже в статье 1926 г. «К построению теории поэтического языка. Учение о системах речи литературных произведений», посвящённой Л.П. Якубин-

стилистические эффекты выявляются в процессе наблюдения над разного рода преобразованиями, которым подвергается слово в ближайшем и более широком контекстах. Поэтические эффекты, ореолы, функции слова при таком подходе являются не заданной, но и с к о м о й в е л и ч и н о й. При этом В.В. Виноградов отстаивает необходимость и желательность такого изучения, в процессе которого исследователю «всё более и более открывается не только субъективное созерцание произведений избранного писателя разными художниками, но и непременно объективные свойства той художественной системы, постичь которую учёный решился» [Виноградов 1976: 231–232].

4. Особенности методологии раннего Виноградова и характер его наблюдений над поэтикой слова особенно ярко проявляются в трёх статьях: о сюжете и композиции повести Гоголя «Нос», о языке и стиле петербургской поэмы Достоевского «Двойник» и о поэзии Ахматовой. В статье о повести Гоголя языковые и стилистические наблюдения исследователя большей частью сосредоточены на контекстах, связанных со словом «нос». В основном типе контекстов слово «нос» обнаруживает семантическую двойственность. По словам Виноградова, *нос* двоятся «не только в стиле автора и в глазах Ковалёва, но и в понимании читателя. Нос живёт на “гранях двойного бытия”, то переселяясь в мир лиц, то вновь являясь в категории вещи» [Виноградов 1980: 25]. При этом в речи Ковалёва семантическая двойственность «носа» выступает как приём комической издёвки автора над героем⁹.

Исчерпывающий анализ молодым филологом «низовой» литературы первой половины XIX в., в особенности газетных и журнальных заметок о ринопластике, а также литературных форм с мотивом «носологии», включая и его разработки Гоголем, приводит к мысли, что для современников писателя не было ничего удивительного в таком сюжете: носы отрезанные, запечённые, неожиданно исчезающие и вновь появляющиеся; сцены отрезывания

скому: «Учение о слове и словесном ряде не может выйти из лингвистического учения о слове и словесном ряде, хотя бы последнее вращалось в пределах индивидуальнотворческого говорения под углом “эстетическим” <...> А это изучение удобнее производить на развёрнутых словесно-художественных структурах <...> И тут путь исследования обратен социально-лингвистическому изучению элементов языка: от сложных структур – к “стилистическим единицам”, а не обратно от слова и словосочетания – к его сложным объединениям» [Виноградов 1927: 8].

⁹ Наблюдения Виноградова, связанные с мотивом «носа», получили развитие в исследованиях В.Н. Топорова, посвящённых поэтике Достоевского («Преступление и наказание», «Дядюшкин сон», «Двойник») и Белого («Петербург») [Топоров 1995: 229–230].

носа, нос в тёплом хлебе, обращение к медику из «носологической» литературы послужили основой художественной разработки писателем этого мотива. В «носологической» литературе также «дан толчок к контрастной реализации некоторых каламбуров о выгодах безносового состояния», «подготовлен семантический путь к персонификации носа и подсказан общий характер стиля» [там же: 19].

Исследование сюжета и композиции гоголевской повести, где художественно преобразуются все известные «носологические» мотивы, включает наблюдения и над художественной реальностью, в которой оказываются разрушенными «привычные реальные соотношения слов и событий» [там же: 25]. При этом переход «носа» из категории вещи в категорию лица и «словесное раздвоение носа» наблюдается во втором отрывке повести, тогда как для первого характерны контексты, «подготавливающие явление носа». Так, Ивану Яковлевичу сначала открываются признаки носа, см. «увидел что-то белевшееся», «увидел что-то красневшееся в калитке» – и лишь затем сам нос как имя единичного предмета. Среди контекстов, «подготавливающих явление носа», обстоятельно проанализирован синтаксический отрезок с репликами Праксисы Осиповны: «Чтобы я позволила у себя в комнате лежать отрезанному носу?..». Порядок слов здесь, по наблюдениям Виноградова, «решительно противоречит пониманию его в смысле: «Чтобы я позволила отрезанному носу лежать у себя в комнате?..». Отсутствие непрямого объекта при «позволила» (кому – что) и привычная семантическая направленность этого глагола придают сцеплению двусмысленность необычности, как бы колебля вещное значение лексемы “нос”» [там же: 27–28]. Другие наблюдения над словами и их сочетаниями в тексте повести также ориентированы на главную задачу: анализ сюжетной конструкции и форм «неестественного гротеска». В гоголевском повествовании начала второй части отмечены моторные образы, создающие динамизм и энергический стиль, который, однако, замедляется в случае детальной и точной регистрации движений и ощущений героя: «*проснулся... услышал запах горячего хлеба... Приподнявшись, он увидел*», др. В тех случаях, когда формы моторной экспрессии перемежаются авторскими вводными словами, отклоняющими сказ от его прямого течения, возникает мозаичность сочетания словесных групп. В рассуждении, сменяющем повествовательный сказ, обращается внимание на характеристику Ковалёва через нанизывание деталей и описание аксессуаров наружности путём перечисления, доведённого до абсурда [там же: 26–27, 30].

Таким образом, поэтика ключевого слова в художественном произведении, по Виноградову, может быть обусловлена характерными его употреблениями в языке и литературной традиции эпохи, однако проявляется в преобразованиях, которые происходят со словом и словами в контексте (под влиянием ближайшего «соседства» и в крупных фрагментах), реализующем стилистические задачи писателя. Семантика художественного слова, его локальные и кросс-текстовые (композиция отдельных частей и всего произведения) связи определяются законами художественной реальности, а не вытекают из привычных соотношений слов и событий.

5. В статье «К морфологии натурального стиля. Опыт лингвистического анализа петербургской поэмы “Двойник”» описание строится в проекционной плоскости¹⁰. В центре внимания – приём точной и детальной регистрации мельчайших движений и ощущений героя¹¹. И это не случайно: в «Двойнике» «весь композиционный план осуществляется при помощи такой рисовки движений, которые застывают “на мгновение”, чтобы потом сразу же резко смениться контрастной экспрессией» («на мгновение смутился», «на мгновение выразительно замолчал») [Виноградов 1980: 109]. Кроме того, изображение действия в поэме содержит постоянные указания на предшествующее основное действие, обычно путём повтора («побежал *закусить*, отдохнуть и выждать известное время. *Закусив*, Голядкин уселся...»). Смена действия подчёркивается ступенчатым расположением глагольных форм; порядок смены движений может быть отмечен связующей частицей «потом»; переход от одного движения к другому часто мотивируется введением неожиданных обстоятельств с помощью наречия «вдруг», ср. «*Вдруг*, вспомнив, ... герой наш вспыхнул...»¹². Такой способ рисовки действий героя подчёркивает, как пишет Виноградов, их механистичность, а сам герой превращается в марионеточную фигуру. Игра неожиданными пересечениями рядов

¹⁰ Ценность этой работы, строгость и точность методической обработки и блестящего подбора примеров были отмечены А. Реформатским; «удачные открытия» – в обзоре Г. Винокура «Новая литература по поэтике» [Виноградов 1976: 491–492].

¹¹ Эту линию наблюдений над моторными образами в «Господине Прохарчине» и других произведениях Достоевского продолжил полвека спустя другой выдающийся исследователь русской литературы [Топоров 1995: 117, 123, 130, 170, сн. 22, 252, сн. 81–88, др.].

¹² См. анализ контекстов со словом «вдруг» у Достоевского и Белого, указание на отсутствие в «Двойнике» значительных сгущений «вдруг», ссылку на Виноградова в [Топоров 1995: 214–218].

движений, «вследствие которых схема действий героя проектируется в форме зигзагообразно расположенных линий» служит комическим эффектам. Семантика глаголов, обозначающих такого рода движения, связана с представлением «суетной поспешности, судорожной торопливости действия», см. «прыгает», «шаркнул», «двинулся», «встрепенулся»; порывистый характер действия часто подчёркивают употребляемые при глаголах наречия, типа «судорожно», «стремглав» и др. При всём разнообразии лексической структуры формул движений и настроений в них отсутствует точное обозначения цели, причин и содержания передаваемого действия. Этому способствует в ближайшей позиции к ним употребление неопределённых местоимений и наречий, признаков слов типа «странно», «странный»¹³. В узком до фантастичности мире искусственных переживаний они создают «атмосферу таинственных полунамёков, жуткого ожидания, которое обычно разрешается комически» [там же: 114]. Семантика гротеска моторных образов в «Двойнике» подчёркивается также присоединением к ним гиперболизирующих определений типа «неописанный», «неизъяснимый». Контрастом судорожной динамики изображаемых действий персонажа выступают многочисленные определения, которые вместе с повторениями как бы призваны замедлить действие. обстоятельный и филигранный стилистический анализ разнообразных форм моторной экспрессии повествовательного сказа «Двойника» дополняется наблюдением над примерами смещения категорий лица и вещиности, представляющими случаи одушевления домашней обстановки, пейзажа («глянули на него... стены... комод... стулья», «вьюга и хмара... вдруг атаковали... г. Голядкина...»). Одушевленные обстановка и пейзаж служат, по Виноградову, целям контраста с «пружинной» марионеткой, т. е. тоже включены в общее стилистическое движение.

Влияние гоголевских «Мёртвых душ», «Носа», «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» и даже «Шинели» на поэму Достоевского прослеживается на примере реминисценций, отличающихся разной степенью близости; в приёмах стилистических построений. Так, в зачине IV-й гл. растущая лестница «высоких» эпитетов, которая заканчивается гиперболическим определением комически-обесмысленного характера, отсылает, по Виноградову, к лиро-

¹³ Можно сказать, замечает Виноградов в комментарии, что «слово “странный” проходит сквозь строй всей поэмы [Виноградов 1980: 115, сн. 28]. О слове «странный» в «Преступлении и наказании» и других произведениях Достоевского в [Топоров 1995: 218–219].

комическому сказу миргородской повести. В список стилистических форм и приёмов включены церковнославянизмы, которые «своей обнажённой архаичностью выдают иронию их употребления»; уменьшительные слова, в своём частом употреблении «не вяжущиеся» с «торжественным стилем», фигуры умолчания, символизирующие невыразимость описываемых событий; иностранные слова и сложные определения в комической функции.

Значительное внимание уделяет Виноградов также речи главного персонажа. Голядкинская «звукоречь» – это амплифицированная речь человека, теряющегося в поисках слов в ситуации, когда нужно выразиться наилучшим образом. В ней множество умолчаний, поправок, пояснений смысла; «бесконечных повторений одних и тех же лексических групп с различными интонациями и с соответственными видоизменениями формального строя» («с своей стороны *будем интригу вести в пику им... в пику им интригу вести*») ¹⁴. Она включает «словечки, просторечия, выражения чиновничьего жаргона или вульгарные арготизмы»; иностранные речения; поговорочные выражения повседневной жизни, книжно заученные прописные изречения и архаические формулы канцелярской фразеологии, церковнославянизмы, уменьшительные слова ¹⁵. Сближение речи героя и основного повествовательного стиля поэмы – новаторский приём: о персонаже рассказывает его «двойник», т.е. «человек с его языком и понятиями». В повествовательных фрагментах этот приём выступает в функции комической издёвки и художественной имитации расстройств речевой функции у персонажа. Как приём создания комического он отражает влияние гоголевского стиля («Мёртвые души», «Нос», отчасти – «Записки сумасшедшего») [Виноградов 1980: 127, 134–135].

Выявляя особенности системных связей и отношений в поэме «Двойник», Виноградов прослеживает их обусловленность эстетическими установками писателя. К «моторным» образам поэмы отнесены глаголы движения, а также другие слова, словосочетания и синтагмы, участвующие в рисовке движений и передаче ощущений героя в их динамике. Семантика и функции этого класса слов уточняются контекстом, в том числе ближайшим к этим словам «сосед-

¹⁴ Повторения отдельных слов и как бы застывших формул соответствуют, как подчёркивает Виноградов, повторяемости движений героя.

¹⁵ О цитатной связи прозы А. Белого с поэтикой русской классической литературы, о характерном для Белого изображении среды «в свете её речевого самоопределения» в [Кожевникова 1992: 50].

ством. Поэтика слова вырастает из «прикреплённости» слова к персонажу; она обусловлена типом повествования, образом повествователя, приёмом - и степенью его новизны; в слове отражается стилистическая традиция, «голос» другого автора.

6. Статья В.В. Виноградова о поэзии Ахматовой¹⁶ также содержит ценные наблюдения и теоретически значимые выводы относительно слова в поэтическом языке, речи, тексте. Различного рода преобразования, происходящие со словом в поэтической речи, делают его не равным соотносительной лексеме из системы языка или разговорной интеллигентской речи. Преобразовательный момент переводит слово в категорию «символа». Значение слова в поэзии Ахматовой колеблется между реальным и условно-символическим смыслом; оно двусмысленно и динамично. В стихотворении слово связано различными и сложными нитями с другими символами, что отражается на его смыслах и эмоциональной тональности. И, напротив, тональность, разлитая в стихотворении, окрашивает слово, направляя его смыслы и стилистические коннотации (и их восприятие) в определённое русло [там же: 408]. Неопределённость семантики ахматовского слова обуславливает ассоциативное богатство при его восприятии, глубину и смысловую многомерность контекста. «Свежесть» и «острота» метафор и сравнений у Ахматовой имеет своим источником новизну мировидения и переживания. Однако, как подчёркивает Виноградов, все эти закономерности и свойства слова обнаруживаются в творчески-функциональных условиях¹⁷.

7. Возвращаясь к этому кругу проблем в более поздней работе («К построению теории поэтического языка»), В.В. Виноградов определяет поэтическую речь как эстетическую и историческую категорию, которая направлена к максимальному использованию всех качеств языка и речи, на всех структурных уровнях в эстетическом аспекте. Однако условия для этого «лишь заложены в структуре литературно-художественного произведения» и не являются исчерпывающим критерием целого [Виноградов 1927: 11].

¹⁶ Статья Виноградова об Ахматовой имеет высокий индекс цитирования и, как можно думать, её влияние на исследования о языке поэзии было весьма значительным.

¹⁷ В более поздней формулировке И.И. Ковтуновой: «Специфика поэтического языка обнаруживает себя на уровне текста. Особые функции языковых единиц (слов, грамматических категорий и форм) и особые, присущие поэтическому языку способы их сочетания реализуются в рамках целого поэтического текста» [Ковтунова 2005: 239].

Л и т е р а т у р а

- Виноградов В.В.* К построению теории поэтического языка // Поэтика. Сб. статей. Л.: Academia, 1927. С. 5–24.
- Виноградов В.В.* Поэтика и её отношение к лингвистике и теории литературы // *Виноградов В.В.* Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М.: АН СССР, 1963. 254 с.
- Виноградов В.В.* Поэтика русской литературы. Избранные труды. М.: Наука, 1976. 511 с.
- Григорьев В.П.* Поэтика слова. М.: Наука, 1979. 343 с.
- Жирмунский В.* Поэтика русской поэзии. СПб.: Азбука-классика, 2001.
- Ковтунова И.И.* Вопросы структуры текста в трудах акад. В.В. Виноградова // Русский язык. Текст как целое и компоненты текста. М.: Наука, 1982. С. 3–18.
- Ковтунова И.И.* Синтаксис поэтического текста // Поэтическая грамматика. Т. 1. М.: Азбуковник, 2005. С. 239–297.
- Кожевникова Н.А.* Об обратимости тропов // Лингвистика и поэтика. М.: Наука, 1979. С. 207–214.
- Кожевникова Н.А.* Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. М.: Наука, 1986. 253 с.
- Кожевникова Н.А.* О роли тропов в организации стихотворного текста // Язык русской поэзии XX века: Сб. науч. трудов. М.: ИРЯ АН СССР, 1989. С. 523–576.
- Кожевникова Н.А.* Язык Андрея Белого. М.: ИРЯ РАН, 1992. 255 с.
- Кожевникова Н.А.* Эволюция тропов в языке русской поэзии XX века // Очерки истории языка русской поэзии XX века. Образные средства поэтического языка и их трансформация. М.: ИРЯ РАН, 1995. С. 6–78.
- Топоров В.Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М.: Прогресс-Культура, 1995. С. 112–367.
- Чудаков А.П.* Ранние работы В.В. Виноградова о поэтике русской литературы // *Виноградов В.В.* Поэтика русской литературы. Избранные труды. М.: Наука, 1976. С. 465–506.
- Чудаков А.* Семь свойств научного метода Виноградова // Филологический сборник к 100-летию со дня рождения академика Виктора Владимировича Виноградова. М.: ИРЯ РАН, 1995. С. 9–15.

A. G. Grek

(Moscow, Russia)

antonina.grek@gmail.com

POETICS OF THE WORD IN V. V. VINOGRADOV'S WORKS

The article is devoted to one of the key issues of linguistic poetics in the initial time of its formation. In early works by V.V. Vinogradov on the poetics of Russian literature the problem of the word is considered both theoretically and as an element of a particular literary text singled out in the process of observation. Vinogradov's analysis of word usage in Gogol's "Nose", Dostoevsky's "The Double" and Akhmatova's poetry aims to identify semantic and functional transformations of lexemes and phrases under the influence of

immediate and wider contexts. Ambiguity, uncertainty and dynamism of the word meaning in literary texts, syntagmatic conditionality of its semantics and functions (local and cross-text links as part of the whole), instability of the semantic core are seen in the perspective of general and specific stylistic problems faced by the writer. The transformations taking place with the word in a literary text, its participation in the creation of “artistic reality” / “lyrical situation” in the depiction of the character, narrator type, his relationship with the author’s creative and stylistic intentions explain the gap between the word in the poetic language and the corresponding lexeme in the system of language in its normal, not aesthetically marked use.

Key words: poetics, stylistic goal, word, motor imagery, context, semantics, transformation, function, narration, poetry.

References

- Vinogradov V.V. [Building the theory of poetic language]. *Poetics*. Coll. of articles. Leningrad, Academia Publ., 1927, pp 24–24. (In Russ.)
- Vinogradov V.V. [Poetics and its relation to linguistics and literary theory]. V.V. Vinogradov. *Stilistika. Teoriya poeticheskoi rechi. Poetika* [Stylistics. The theory of poetic speech. Poetics]. Moscow, Academy of Sciences of the USSR Publ., 1963. 254 p. (In Russ.)
- Vinogradov V.V. *Poetika russkoi literatury. Izbrannye trudy* [The poetics of the Russian literature. Selected works]. Moscow, Nauka Publ., 1976. 511 p.
- Grigor’ev V.P. *Poetika slova* [The poetics of the word]. Moscow, Nauka Publ., 1979. 343 p.
- Zhirmunsky V. *Poetika russkoi poezii* [Poetics of the Russian poetry]. St. Petersburg, Azbukaklassika Publ., 2001, pp. 25–94, 405–411.
- Kovtunova I.I. [Problems of text structure in the works of acad. V.V. Vinogradov]. *Russkii yazyk. Tekst kak tseloe i komponenty teksta* [The Russian language. Text as a whole and parts of the text]. Moscow, Nauka Publ., 1982, pp. 3–18. (In Russ.)
- Kovtunova I.I. [Syntax of the poetic text]. *Poeticheskaya grammatika* [Poetic grammar]. Vol. 1. Moscow, Azbukovnik Publ., 2005, pp. 239–297. (In Russ.)
- Kozhevnikova N.A. [On the reversibility of tropes]. *Lingvistika i poetika* [Linguistics and poetics]. Moscow, Nauka Publ., 1979, pp. 207–214. (In Russ.)
- Kozhevnikova N.A. *Slovouputreblenie v russkoi poezii nachala XX veka* [Word usage in the Russian poetry of the early XX century]. Moscow, Nauka Publ., 1986. 253 p.
- Kozhevnikova N.A. [On the role of tropes in the organization of the poetic text]. *Yazyk russkoi poezii XX veka (sb. nauch. trudov)* [The language of the XX century Russian poetry (coll. of scientific works)]. Moscow, Russian Language Institute of the Academy of Sciences of the USSR Publ., 1989, pp. 523–576. (In Russ.)
- Kozhevnikova N.A. *Yazyk Andreya Belogo* [The language of Andrei Bely]. Moscow, Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences Publ., 1992. 255 p.
- Kozhevnikova N.A. [The evolution of the tropes in the language of the XX century Russian poetry]. *Ocherki istorii yazyka russkoi poezii XX veka. Obraznye sredstva poeticheskogo yazyka i ikh transformatsiya* [An outline of the history of the XX century Russian poetic language. Figurative means of poetic language and their transformation]. Moscow, Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences Publ., 1995, p. 786. (In Russ.)
- Toporov V.N. *Mif. Ritual. Simvol. Obraz. Issledovaniya v oblasti mifopoeticheskogo* [Myth. Ritual. Symbol. Image. Research in the sphere of mythopoetics]. Moscow, Progress-Kul’tura Publ., 1995, pp. 112–367.

- Chudakov A.P. [Early works by V. V. Vinogradov on the poetics of Russian literature]. V.V. Vinogradov. *Poetika russkoi literatury* [Poetics of Russian literature]. Moscow, Nauka Publ., 1976, pp. 465–506. (In Russ.)
- Chudakov A.P. [Seven properties of Vinogradov's scientific method]. *Filologicheskii sbornik k 100-letiyu so dnya rozhdeniya akademika Viktora Vladimirovicha Vinogradova* [Philological collection to the 100th anniversary of the birth of acad. Victor Vladimirovich Vinogradov]. Moscow, Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences Publ., 1995, pp. 9–15. (In Russ.)

О. Г. Ревзина

*Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова,
(Россия, Москва)
orevzina@gmail.com*

Интертекстуальность и языковое сознание

В статье рассматриваются архитектстуальные и интертекстуальные связи русской художественной прозы 20-х – 60-х годов XX века с функциональными стилями, с повседневным языком и книжной речью. Оценочные номинации, газетно-публицистические и канцелярские штампы, устойчивые высказывания формируют идеологический код эпохи. Идеологический код изменяется во времени, но неизменно демонстрирует неспособность выполнять познавательную и коммуникативную функции. Идеологический код внедряется в языковое сознание и деформирует его. В художественном тексте идеологический код проникает в повествование, в прямую речь персонажей и в несобственно-прямую речь. Художественный дискурс обращает транстекстуальные связи в выразительное средство. Идеологический код переводится из модуса серьезности в модус комического и тем самым подвергается дискредитации. Дискредитация идеологического кода является индикатором и двигателем общественно-политических изменений и изменений в языковом сознании. Статья опирается на исследования художественной прозы замечательного русского филолога Н.А. Кожевниковой и посвящается ее памяти.

Ключевые слова: художественная проза, архитектстуальность, интертекстуальность, устная речь, функциональные стили, идеологический код

Памяти Н.А. Кожевниковой

Творческий путь Н.А. Кожевниковой начался в 60-е годы с исследования связей между функциональными стилями и языком художественной литературы. Вторая половина 60-х годов – время формирования постструктуралистской парадигмы с важнейшей для нее категорией интертекстуальности, в основе которой лежат идеи М.М. Бахтина. Термин «интертекстуальность» был введен Ю. Кристевой в 1967 г. Интертекстуальность – присутствие текста в тексте, явное или скрытое. Позднее Женетт включил интертекстуальность в более общее понятие транстекстуальности, охватывающее любые связи художественного текста с другими текстами [Genette 1982]. По существу Н.А. Кожевникова осуществила транстекстуальное описание советской художественной прозы до всеобщего распространения теории интертекста. Р. Барт видел в художественном тексте переплетение нескольких кодов, каждому из которых соответствует определенный голос [Барт 1984]. Среди этих голосов находится Голос Знания, которому соответствуют культурные

коды, или коды референции. Р. Барт наделяет культурные коды «идеологическими признаками», то есть культурные коды являются идеологическими. Идеологические коды связаны с конкретным временем и в его пределах оказывают огромное воздействие на языковое сознание. Идеологический код, состоящий из особого оценочного словаря, газетных и канцелярских штампов, равно как целых высказываний, внедряется в языковое сознание и деформирует его. Художественный дискурс обращает интертекстуальный идеологический код в выразительное средство и подвергает дискредитации, обнажая исконно присущие этому коду фальшь и разрушительную силу. Н.А. Кожевникова извлекает этот идеологический код из текстов советской художественной прозы.

В рассмотрение вводятся три периода: 20-е – 30-е гг., 40-е – первая половина 50-х, вторая половина 50-х – 60-е гг. Революционный переворот 1917 года выдвинул в гегемоны тот класс, который принято обозначать как пролетариат, а вместе с ним о своих правах заявил язык, далекий от норм литературного языка – язык фабрично-заводской среды, солдат и матросов, деревенское и городское просторечие, и все это вместе вкуче с резкой сниженностью. Этот язык «гегемону» не надо было усваивать, он был для него «первоначальным речевым опытом», как пишет Н.А. Кожевникова. Усваивать нужно было литературный язык, его нормы, богатство его словаря. Реально же приобщение к литературному языку состояло в приобщении – принудительном или добровольном – к политическому дискурсу, к административно-канцелярскому языку. Из этого смешения резкой сниженности и безграмотности с «престижными» культурными кодами эпохи рождалась та гремучая смесь, которую наблюдали и описали лингвисты – современники «славной» эпохи. В монографии Селищева 1927 года детально прослеживается вклад разных социальных слоев в формирование того языка, который предназначался для выражения нового языкового сознания. Прежде всего, важно значение «ораторской» или «ораторско-диалогической речи». Это означает, что новый язык создавался как устная речь, которая становится основой публицистического и административно-канцелярского стиля. Главная «инициативная группа» – это революционные деятели, вышедшие из среды интеллигенции. Именно им принадлежит введение в публичный дискурс огромного числа заимствований («киноязычных элементов»), книжных русских терминов, «существовавших уже в русской философской и общественно-политической литературе», равно как и канцелярского языка. Параллельно происходит насыщение нового литературного языка военно-морской терминологией (в прямом

и переносном значении), партийным словарем, словарем власти и административно-государственного управления. Со своей стороны, «низы» также принимают активное участие в языковом строительстве, вписывая в него вульгаризмы, мат, жаргон преступников и «блатной музыки». Взаимное «обучение» верхов и низов происходит с разным успехом. «Слова языка деревни, фабрики, низших городских слоев» активно входят в состав речи партийной и вообще советской среды» [Селищев 2003: 70]. В обратную сторону процесс идет туго. Предаются забвению тропы, отсылающие к античной культуре, библейские реминисценции, создающие «выразительность и образность языка революционной эпохи». Фактически не используется цитатный фонд классической литературы XIX века. Усвоению подлежат политический, партийный, административно-канцелярский жаргон. А.А. Селищев отмечает быстрое формирование в этом языковом пространстве речевых шаблонов: «Употребляясь в речи часто, некоторые из излюбленных слов и сочетаний утратили не только эмоциональную окраску, но и реальное значение, не соответствуя тем предметам и явлениям, к которым относятся они в речи лиц, бессмысленно пользующихся теми или иными модными словами» [там же: 115]. Воспроизводимость является стимулирующим фактором для усвоения речевого шаблона. Но есть мощные противодействующие факторы. Один из них отмечен А.А. Селищевым: «...В деревне многое непонятно в понимании языка революционных и советских деятелей» [там же: 212]. То же – в связи с газетным языком – говорится «о молодых красноармейцах», о «пассивных» рабочих. Другим фактором является безграмотность, невладение нормами литературного языка, стилистическая глухота.

Художественный дискурс 20-х годов строится на этом языке и тем самым передает языковое сознание эпохи. В статье «Об одном типе оценок» [Кожевникова 1999] Н.А. Кожевникова показывает, как ключевые оценочные слова идеологического кода проникают в языковое сознание. Это такие номинации, как *бывший человек, элемент (вредный элемент, антисоветский элемент, чуждый элемент, нетрудовой элемент, паразитический элемент, ненадежный элемент, гнусный элемент), вредитель (идейный вредитель), классовый враг, гнилая интеллигенция*. Сами по себе слова типа *элемент, интеллигенция* или *враг*, лишены всякой интертекстуальности, но они обретают ее благодаря коннотативной отсылке к идеологическим текстам и к газетной публицистике. Это в точности соответствует пониманию интертекстуальности как коннотации, которое сформулировал Р. Барт. «Но что же такое

коннотация? – писал Р. Барт. – Если попытаться дать ей определение, то она представляет собой связь, соотношенность, анафору, метку, способную отсылать к иным – предшествующим, последующим или вовсе ей внешнеположным – контекстам, к другим местам того же самого (или другого текста)» [Барт 1994]. Идеологически окрашенные номинации приобретают статус интертекстуальных знаков потому, что они беспрестанно повторяются, почти заучиваются, и определяют мышление частного человека и его оценки повседневной жизни в отношениях с друзьями, знакомыми, родными. Вот один из примеров, приводимых Кожевниковой [1999: 77]: *Вы, мамаша, рассуждаете совершенно как несознательный элемент* (Н. Эрдман. Мандат). В бытовой ситуации персонаж для выражения осуждения обращается к идеологическому интертекстуальному знаку. Такие знаки становятся частью словаря, и это лучше всего доказывает воздействие идеологического культурного кода на языковую картину мира, на ее однонаправленную деформацию, равно как и на деформацию личности. В статье, посвященной языку М. Булгакова, Кожевникова приводит ставшие хрестоматийными примеры из речи Ивана Бездомного: «Здорово, вредитель!» – обращается Иван к профессору Стравинскому, и само слово *вредитель* выступает здесь как классический интертекстуальный знак идеологического культурного кода, однозначно связанный с подобными же номинациями: *враг народа, шпион, контрреволюционер*. Важно то, что перед нами спонтанная речь, т. е. то первое обозначение, которое приходит в голову в условиях неподготовленного сообщения.

Н.А. Кожевникова рассматривает «материал нехудожественных стилей» как выразительное средство, проявляющее себя в речи повествователя, в речи рассказчика, в речи персонажа. Агрессия «чужого слова» – это агрессия нехудожественных стилей по отношению к художественному дискурсу, «выедание» его изнутри, победа, которая неизменно оказывается пирровой. Агрессия проявляется в формах архитектурности (в широком смысле – жанровая связь текстов) и интертекстуальности. В 20-е годы «чужие жанры приходят со своим содержанием – ситуация описывается так, как принято ее описывать в анкете, объявлении, протоколе...» [Кожевникова 1971: 231]. Заимствуется как «конструктивная форма», так и лексическое наполнение. «Чужие жанры» принадлежат к административно-канцелярской разновидности делового стиля. В том или ином виде в них варьируются отношения «власть – частный человек». И если читатель так легко опознает анкету как «гипотекст», или «прецедентный текст», это может означать только

одно – этот документ накрепко вошел в массовое сознание. Первое знакомство – это обычно описание внешности человека и производимого им впечатления. Такая «естественная» норма вытесняется официальным идентификационным листом. При этом архитектурность в узком смысле, то есть наследование жанров внутри художественного дискурса, не актуализовано в прозе 20-х – 30-х годов. Даже такая элементарная форма, как литературная цитация, и та представлена скудно.

Интертекстуальность состоит в использовании в нарративе и в речи персонажей газетной фразеологии, канцеляризм, оборотов научной речи, а также «некультурной» речи – повседневного языка малообразованной или вовсе необразованной части социума. «Газетная фразеология, включенная в авторское повествование как цитата – вне зависимости от того, есть указание на источник или его нет – соотносена со словоупотреблением непосредственного источника – газеты и содержит определенную точку зрения на предмет» [там же: 234]. Художественная проза «продвигает во времени» газетную фразеологию и укореняет ее в языковой памяти таким образом, что языковое сознание определяет не только видение мира, но и жизнестроительство: *Она презирала всякий комфорт и уют, к жилью относилась как к проходной казарме, и склонность Кудрина к хорошим красивым вещам называла с равнодушным презрением буржуазным обрастанием и барахольством* (Б. Лавренев. Гравюра на дереве. Цит. по [там же: 235]). Вместе с тем именно художественный текст вскрывает убожество газетной фразеологии и газетных штампов, чье значение кардинально расходится с возможностью перейти от словесного знака к референту. Н.А. Кожевникова пишет о возникающем комическом эффекте, об «иронически остранным употреблении» газетного (то есть публицистического) языка, о двуплановости повествования благодаря полемическому столкновению идеологической точки зрения и точки зрения повествователя. В конечном же счете речь идет именно о контрпродуктивности и бессилии идеологического кода, не справляющегося с функциями человеческого языка.

Несколько иначе обстоит дело с так называемой «некультурной» или «полукультурной» речью», соотношенной с образом рассказчика. Она составляет основу повседневного дискурса 20-х годов значительной части населения. По Бахтину, вторичные речевые жанры возникают из первичных, то есть нарратив восходит к жанру устного рассказа. Таким образом, интертекстуальное вторжение происходит здесь внутри генетически родственных дискурсов. После пушкинской реформы нормой для авторского монологического слова, как композиционно-рече-

вой структуры, становится, литературный язык [Ревзина 2014]. Глобальная трансформация этой нормы (качественная трансформация) имеет следствием сказовую форму. В русском литературном дискурсе XIX века сказовая форма покоилась, в первую очередь на стилистическом смысле «просторечие», имеющем коннотаторы на всех языковых уровнях. Тем самым – как прежде в баснях И.А. Крылова – утверждалось право просторечия войти в состав художественного языка. Заимствования, которые могли бы восприниматься как инородное тело по отношению к просторечию (а это есть первичный язык этноса), творчески переосмыслились, включалась «народная этимология», что создавало дополнительные симпатии читателя. Все названные черты ярко проявились в сказах Н.А. Лескова. Расцветший в 20-е годы XX века сказ строится на полукультурной речи. «...При помощи полукультурной речи изображается речь мещанина, который стремится через новую фразеологию приспособиться к новым условиям жизни», а также изображается речь народа, в которой новая фразеология – отражение культурного переворота, принесенного революцией» [там же: 247]. Разрушается единство стиля, ибо внутри жанра «включены средства, которые противоречат его норме» [Кожевникова 1971: 245]. Столкнувшись в пространстве художественного дискурса, «некультурная речь» и идеологический код, отражают друг друга, «взаимно искажая отраженье»: *Однако заранее вам скажу: если вы нарочно засылаете под ребенка просить, то вы говорит, есть определенно чуждая прослойка в нашем пролетарском доме* (М. Зощенко. Цит. по [там же: 242]). «Смысл всех этих искажений – грамматических, семантических, стилистических – многообразен. Они строят образ рассказчика – человека определенной культурной среды и культурного уровня, для которого они не являются ни смещениями, ни искажениями» [там же: 247]. Художественный эффект – комизм, ирония, сатира, абсурд. По сути, это дискредитация идеологического кода и нового языкового сознания.

К концу 30-х годов, пишет Н.А. Кожевникова, происходят существенные изменения в характере взаимодействия художественного дискурса и нехудожественных стилей. Во-первых, архитектуральность направляется на подлинные документы – «приказы, рапорты, донесения, воззвания и другие жанры деловой письменности» [там же: 249], а также на такие документальные публицистические жанры, как очерк или хроника. Во-вторых – и этот процесс становится особенно активным в 30-е – 50-е годы – устраняется особая позиция повествователя. «Газетная фразеология, чаще всего образные перифрастические обороты, экс-

прессивные эквиваленты нейтрального стиля используются в это время как прямое одноплановое авторское слово. Ни экспрессивного, ни смыслового разрыва между употреблением газетной фразеологии в исконной среде и в повествовательной речи нет...» [там же: 250–251]. Газетные обороты присутствуют и в авторской характеристике персонажей и в несобственно-прямой речи. Вторым интертекстуальным добором является деловая речь. Художественный дискурс возвращается к книжности, устраняется «некультурная» речь и интертекстуальная «чересполосица». Информационный принцип изложения, упрощение и уплощение имеют результатом деформацию самой ткани художественного текста: «В таком воплощении литературное произведение оказывается наиболее близким к газетному очерку, очерку-штампу, в котором в концентрированном и свернутом виде воплотилась поэтика иллюстративной литературы» [там же: 258–259]. Архитекстуальность в узком смысле, выражающаяся в наследовании «готовой безличной формы» для изображения природы, внутреннего мира человека и его внешности, не спасает дела.

Если выстроить кривую общественно-политических событий в России первой половины XX века и кривую транстекстуальных взаимодействий художественного дискурса за тот же период, они во многом наложатся друг на друга. Отсюда проистекает устойчивое представление о влиянии внешних факторов на развитие языка – в особенности на его лексику. В этом случае соотношение исторических процессов и собственно языковых процессов выглядит изоморфным, так что по историческим событиям можно судить о языковых, а по языковым – об исторических: о смене власти, об общественно-политической ситуации в стране, о трагедии войны. «Ни на одном этапе развития советской литературы, – пишет Н.А. Кожевникова, – не было столь активной полемики с газетным штампом, как в середине 50-х – первой половине 60-х годов...» [там же: 262].] Здесь, изоморфизм вроде бы налицо – ведь именно это время в общественно-политической истории России названо оттепелью. Тем не менее, об изоморфизме говорить не приходится – именно в 60-е годы наиболее отчетливо проявилось воздействие самого художественного дискурса на языковое сознание и на жизнь общества.

Одно из важнейших положений истории понятий (*Begriffsgeschichte*) в исторической науке состоит в том, что здесь «социально-политический понятийный аппарат понят изначально не как индикатор внеязыковых обстоятельств, а, что более существенно, как самостоятельный социально-политический фактор, как элемент, формирующий сознание

и распоряжающийся действием» [Бёдекер 2010: 61]. А как обстоит дело с другими словами, как они «формируют сознание»? В статье «Полемика с высокими словами в советской литературе второй половины 50-х – начала 60-х гг.» Кожевникова рассматривает культурный идеологический код, нашедший отражение в послевоенных художественных произведениях. И первое, что поражает, это, казалось бы, при неизменности идеологии, едва ли не полное изменение состава интертекстуальных идеологических знаков. В этих текстах нет уже ни *элементов*, ни *винтиков*, ни *вредителей*; публицистические штампы меняются в меньшей степени, но все же, безусловно, их набор иной, по сравнению с 30-ми – 40-ми годами. Высокая лексика – это, с одной стороны, слова и устойчивые сочетания со стилистическим смыслом «возвышенность» (такие, как *чаяния*, *деяния*, *свершения*), а с другой – «слова, высокие с точки зрения содержания: *родина*, *патриотизм*, *подвиг*, *энтузиазм*» [Кожевникова 1971: 227]. Действие стилистического смысла «возвышенность» прекрасно объяснил М.М. Бахтин на примере слова *град*: «...Оттенок, выражаемый церковнославянской формой слова, отнесен к этико-эстетической ценности города» [Бахтин 1975: 53]. «Ценностное значение», о котором пишет М.М. Бахтин, приписывается обозначаемому объекту или событию независимо от фактических характеристик конкретного объекта или конкретного события. В словах, высоких по содержанию, ценностное значение входит в лексическое значение слова (ср. *подвиг* – «Героический самоотверженный поступок, важное по своему значению действие, совершаемое в трудных условиях» [Словарь 1983: 179]). Высокая лексика этого вида наделена по преимуществу лаудативной оценкой.

Н.А. Кожевникова показывает глубокие отличия языкового сознания эпохи 50-х – 60-х гг. от 20-х – 30-х гг. Идеологические культурные коды эпохи 20–30-х гг. проникали в такое языковое сознание, в котором для них прежде не находилось никакого эквивалента. Культурный код 50-х – 60-х гг. строится на совершенно иной основе – это диалог противостояния, в который включены даже не два, а три участника. Это, с одной стороны, тексты, относящиеся к официально-деловому дискурсу, с другой стороны – художественные тексты, а с третьей стороны, можно сказать, код языковой личности, становящейся на защиту языка. Показательны приводимые Н.А. Кожевниковой контексты, в которых говорящий задается вопросом о значении слова и о соответствии между значением слова и его референтом: *Что такое наш коллектив? Что такое его честь?* (Д. Гранин. Иду на грозу); *«Общественность следует?»*

Надо посмотреть, что это за общественность, имеет ли она право называться общественностью. Модус комического, характерный для прозы 20-х годов, сменяется модусом глубочайшей серьезности. На протяжении относительно короткого времени происходит изгнание прежнего идеологического кода из художественного дискурса. Этот процесс Н.А. Кожевникова прослеживает, обращаясь к архитектуральным и интертекстуальным связям в прозе 60-х годов. Художественный текст выступает как своего рода полигон для испытаний – проверка возможностей штампа на практике, как пишет Н.А. Кожевникова. Очерк, интервью, хроника, анкета – эти инородные художественному тексту жанры обнажают свою чуждость. Poleмика с инородным жанром «как конструктивной формой» сопровождается интертекстуальным вторжением газетной фразеологии и трескучих газетных штампов, административно-канцелярского языка. Poleмика всегда «отталкивает чужое слово», а «явная poleмика просто направлена на чужое слово, как на свой предмет» [Бахтин 1963: 262]. Отторжение «чужого слова» – это отторжение идеологического кода. «...В конечном итоге, – пишет Н.А. Кожевникова – протест писателя вызывает не слово, а те внеязыковые явления и условия, которые вызывали возможность разрыва между жизненным и словесным рядом» [Кожевникова 1971: 266]. Устранение этого разрыва в языковом сознании может на самом деле стать «самостоятельным социально-политическим фактором», побуждающим к действию.

В ходе своего исследования Н.А. Кожевникова ни на минуту не упускает из виду специфики художественного текста. Транстекстуальные связи – это мощное выразительное средство, которое, при внешней схожести, с приходом нового литературного поколения демонстрирует новую технику и новое художественное содержание, становясь иконой своего времени. На смену лобовой атаке штампа приходит ироническая проза, ярким примером которой является «Затоваренная бочкотара» В. Аксенова. «...В иронической прозе меняются самые типы контекстов, в которых используются средства чужих стилей, их речевое окружение. В слове и сочетании важно не столько его значение, сколько намек на другую сферу существования. Слово явно двунаправлено, оно не только соотносится с реальностью – часто меньше всего именно с ней, но постоянно ориентируется, оглядывается на чужой стиль» [там же: 275]. Здесь, однако, встает вопрос, требующий разрешения. Мы помним, что ирония и комизм характеризуют художественную прозу 20-х годов, да и средства в ней как будто бы те же самые. Например, о канце-

лярской цитате в произведениях 20-х годов Н.А. Кожевникова пишет: «Цитаты окружены иронией, которая направлена на сам стиль, на его лексические и конструктивные особенности, а через стиль может распространяться и на содержание...» [Кожевникова 1971: 237]. Казалось бы, никакой разницы, и в таком случае перестраивается вся картина, она становится атемпоральной, то есть в художественном тексте средством выразительности всегда являются стилистические контрасты, основанные не столько на транстекстуальных связях, сколько на стилистических смыслах, коннотируемых единицами языка. И, тем не менее, термин «ироническая проза» к прозе 20-х годов неприменима, так же как к произведениям В. Аксенова неприменимо понятие сказа или родственных ему форм. В чем же здесь дело? Н.А. Кожевникова обращает внимание на типичные для иронической прозы метафоры и перифразы, представляющие собой прямые либо трансформированные газетные штампы. Вот всего два многочисленных примеров, приводимых Н.А. Кожевниковой: *Ты ж акулой буржуазии был. Спекулянт* (Ю. Семенов. Семнадцать в зеленой палатке); *Интересно, медленно проговорил он, – едешь в поезде и не знаешь, кто напротив сидит. А сидит-то пережиток капиталистического сознания* (В. Аксенов. Звездный билет). Эти словоупотребления наглядно показывают, насколько выразительность интертекстуальных средств зависит от конкретного времени и конкретной эпохи. Дискредитация идеологического кода в прямой полемике с ним совершенно изменила его место в языковом сознании, обнажив неотменяемые характеристики идеологического кода: Важнейшие из них – отсутствие связи между сигнификатом и денотатом и «профессиональная непригодность» к исполнению когнитивной и коммуникативной функций. В такие бесполезные предметы остается только играть. Такая вот получается ирония языка.

Наталья Алексеевна Кожевникова была человеком скромным. Она как будто всегда стремилась оставаться в тени, любому докладу предпочитала статью. Ее работы на нее похожи. В них нет претензии, и они поразительно богаты – по материалу, по богатству содержания, по той интенсивности научного переживания, которая характеризует настоящего ученого. Вспоминая Наталью Алексеевну, я вспоминаю строки Пастернака из стихотворения «Иней»:

«Благодарствуй,
Ты больше, чем просят, даешь».

Л и т е р а т у р а

- Барт П. S/Z. М.: Ad Marginem, 1994. 303 с.
- Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советский писатель, 1963. 361 с.
- Бахтин М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. С. 6–71.
- Бёдекер Х.Э. Размышления о методе истории понятий // История понятий, история дискурса, история метафор / Отв. ред. Х.Э. Бёдекер. Пер. с нем. М: Новое литературное обозрение, 2010. С. 34–65.
- Кожевникова Н.А. Отражение функциональных стилей в советской литературе // Вопросы языка современной русской литературы. М.: Наука, 1971, С. 222–299.
- Кожевникова Н.А. Polemica с высокими словами в советской литературе 60-х гг. XX в. // Stylistyka VI. 1997. С. 227–242.
- Кожевникова Н.А. Об одном типе оценок // Языковая картина мира в синхронии и диахронии: Межвуз. сб. науч. тр. Н. Новгород, 1999. С. 74–80.
- Кожевникова Н.А. Изображение газетной и публичной речи в советской литературе // Stylistyka VIII. 1999. С. 205–221.
- Ревзина О.Г. Виноградовские ключи к анализу художественного текста // Structures & functions: Studies in Russian Linguistics. Структуры и функции: исследования по русистике. Т. I, вып. 2. Таллин, 2014. С. 68–102.
- Словарь русского языка в четырех томах / Под ред. А.П. Евгеньевой. Том III: П–Р. М.: Русский язык, 1983. 752 с.
- Селищев А.М. Язык революционной эпохи. Из наблюдений над русским языком [1917–1926]. М.: УРСС, 2003. 248 с.
- Genette G. Palimpsestes: la littérature au second degré. Paris: Ed. du Seuil, 1982. 453 p.

O. G. Revzina

*Lomonosov Moscow State University
(Russia, Moscow)
orevzina@gmail.com*

INTERTEXTUALITY AND LANGUAGE CONSCIENCE

Architextual and intertextual links of Russian 1920-60-ies belles lettres with functional styles, everyday and literary speech are treated in the article. Ideological code of the epoch is formed by evaluative nominations, media, publicist and dry stock phrases. Ideological code changes in time, but immutably demonstrates its incapacity to use cognitive and communicative functions. Ideological code takes root in language conscience and deforms it. In literary text ideological code penetrates into narration, characters speech and improper-direct speech. Feature discourse turns transtextual links into means of expression. Ideological code shifts from serious mode to comic modus, and hence, is discredited. Discredit of ideological code is an indicator and a force of social changes and changes in language conscience. The article leans on belles lettres studies of the prominent Russian philologist N. A. Kozhevnikova and is dedicated to her memory.

Key words: belles lettres, architextuality, intertextuality, oral speech, functional styles, ideological code

R e f e r e n c e s

- Bart R. *S/Z* [S/Z]. Moscow, Ad Marginem, 1994. 303 p.
- Bakhtin M. M. *Problemy poetiki Dostoevskogo* [Problems of Dostoevsky poetics]. Moscow, Sovetskii Pisatel' Publ., 1963. 361 p.
- Bakhtin M. [The problem of the content, material and form fiction]. Bakhtin M. *Voprosy literatury i estetiki. Issledovaniya raznykh let* [Bakhtin M. Questions of literature and esthetics. Investigations from different years]. Moscow, Khudozhestvennaya Literature Publ., 1975, pp. 6–71. (In Russ.).
- Bedecker H. E. [Thoughts on a method of the history of notions]. *Istoriya ponyatii, istoriya diskursa, istoriya metafor* [History of notions, history of discourse, history of metaphor]. Ed. by H.E.Bedecker. Translation from German. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2010, pp. 34–65. (In Russ.).
- Kozhevnikova N. A. [Reflection of functional styles in Soviet literature]. *Voprosy yazyka sovremennoi russkoi literatury. Sb.* [Questions of language of contemporary Russian literature. Collection]. Moscow, Nauka Publ., 1971, pp. 222–299. (In Russ.).
- Kozhevnikova N.A. [Polemics with high style lexicon in Soviet literature of 1960-ies]. *Stylistyka* UI, 1997, pp. 227–242. (In Russ.).
- Kozhevnikova N.A. [About one particular type of estimations]. *Yazykovaya kartina mira v sinkhronii i diakhronii. Mezhvuz. sb. nauch. tr.* [Language world view in synchrony and diachrony]. N. Novgorod, 1999, pp.74–80. (In Russ.).
- Kozhevnikova N.A. [The depiction of media and public speech in Soviet literature]. *Stylistyka* UIII, 1999, pp. 205–221. (In Russ.).
- Slovar' russkogo yazyka v chetyrekh tomakh* [Russian language dictionary in 4 vol.]. Ed. by A.P.Evgen'eva. Vol. III. P–R. Moscow, Russkii yazyk Publ., 1983. 752 p.
- Revzina O. G. [Vinogradov keys to the analysis of text of fiction]. *Struktury i funktsii: issledovaniya po rusistike* [Structures & functions: Studies in Russian Linguistics]. Vol. I, issue 2. Tallin, 2014, pp. 68–102. (In Russ.).
- Selishchev A. M. *Yazyk revolyutsionnoi epokhi. Iz nablyudenii nad russkim yazykom (1917-1926)* [Language of revolutionary epoch. Observations on Russian language (1917–1926)]. Moscow, URSS Publ., 2003. 248 p.
- Genette G. *Palimpsestes: la literature au second degre*. Paris, Ed. du Seuil, 1982. 453 p.

Н. А. Фатеева

*Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН
(Россия, Москва)
nafata@rambler.ru*

Поэтическое определение творчества: торжество или мука?

В задачи статьи входит рассмотрение лексемы «творчество» в поэтических произведениях XIX–XX веков с целью выделения константных и индивидуальных ассоциаций, которые она к себе притягивает. Работа выполнена на материале Поэтического подкорпуса Национального корпуса русского языка. В процессе анализа были выявлены следующие закономерности. Прежде всего, поэты фиксируют божественное происхождение творческого вдохновения. Они также связывают творчество с пророчеством и необходимостью свободы художника. Сам процесс творчества метафорически осмысливается как «горение», при этом вдохновение по авторским ощущениям может ассоциироваться как с жаром, так и холодом. В состоянии творчества поэт (и шире художник) может испытывать, с одной стороны, радость, восторг, с другой – печаль, тревогу, обиду, боль. Нередко творчество осмысливается как пограничное психическое состояние (экстаз, бред, видения), когда происходит соединение с вземным началом. Отсюда возникает таинство творчества как процесса постижения красоты и истины. В годы же социалистического строительства творчество получает расширительную характеристику и соединяется с идеей построения нового мира.

Ключевые слова: творчество, вдохновение, анализ, поэтический корпус, метафора, таинство, истина, новые миры.

Как дать определение творчеству – наиболее загадочному процессу, происходящему с человеком. Над вопросом, что такое творчество, рассуждали мыслители, начиная с античности. Творчество осмыслялось как с философской, так и психологической точек зрения, при этом основной круг проблем сводился к следующему. Первая проблема – каковы источники человеческого творчества, каково в нем соотношение божественного и личностного начала. Вторая проблема – каковы механизмы творчества, как эта способность возникает в человеке, что собой представляет творческий акт, в результате которого создается нечто новое, не существовавшее ранее.

Наша задача – попытаться ответить на эти вопросы, исходя из того, как сами поэты анализируют то, что можно назвать состоянием творящей личности. Мы рассмотрим стихотворные контексты XIX–XX веков, в которых встречается лексема «творчество», и попробуем выде-

лить некоторые константные и индивидуальные ассоциации, которые она к себе притягивает¹.

В первую очередь, поэты отмечают божественную природу творчества, при этом творчество Бога по созиданию мира является первичным по отношению к человеческому, поскольку второе преходяще и является только отражением первого. Так, В. Бенедиктов осмысляет поэтическое творчество как нечто, что даруется только свыше и является воплощением божественного замысла: *Поэзия! Нет, – ты не чадо мира; / Наш дольний мир родить тебя не мог: / Среди пучин предвечного эфира / В день творчества в тебя облекся бог* («Поэзия», 1855)². У Муни (С.В. Киссина) творческое начало приходит во сне как радостное чудо, делающее человека великим, поскольку на него нисходит божье благословение: *Радостное чудо – грезы первых снов, / Светлый мир откуда вечно юн и нов. / Сплю, благой и тихий, грежу без конца, / Творчеством великий, нежностью Отца...* (1903–1905). В. Брюсов представляет себя как голос, посредством которого проявляется на земле божественное творчество: *Я голосом стану торжественных хоров, / Славящих творчество бога и благодать грядущих событий, / В оркестре домирном я стану поющей струной!* (1904–1905). Вторичность земного творчества отражена и в строках Н. Белоцветова, в которых изначально первичными выступают Бог и Слово: *Скажи, что было здесь до творчества земного? / То место было здесь, где были Бог и Слово!* (1926). В то же время сотворение мира Творцом уподобляется поэтическому творчеству, и он объявляется первым «поэтом», но в этом сравнении творчество земных поэтов всегда неполно, так как является лишь отражением созидательной деятельности Великого Зодчего мира. Ср. у Л. Бартольда: *– Когда Великий Зодчий мира / Впервые бросил звездный свет / В просторы темные эфира – / Он первый в мире был поэт. <...> И мы – великой грезы тени – / В неполном творчестве земном, / Как отраженья отражений / Его мечты передаем* («Спросили вы: зачем поэты...», 1954).

Способность к творчеству метафорически осмысляется поэтами как огонь, который зажигает в душе Господь, и творчество оказывается сродни любви по своему христианскому началу. Ср. у Е. Кузьминой-Караваевой: *Я верю, Господи, что если Ты зажжешь / Огонь в душе моей,*

¹ Исследование выполнено на материале Поэтического подкорпуса Национального корпуса русского языка, поэтому все представленные контексты цитируются по данному источнику (<http://www.ruscorgpora.ru/search-poetic.html>).

² Выделения полужирным шрифтом в текстах мои.

то не погаснет пламя, / Что Ты не только там, но что и здесь Ты с нами, / В любви и творчестве наш христианский Бог (1928–1942). Творчество и любовь соединяются и в молитве, с которой Д. Андреев обращается к Создателю, прося прощение за свое земное косноязычье: *Не отринь же меня за бред и косноязычье, / Небывалое это Действо благослови, / Ты, Чьему / благосозиданию / и величью / Мы сыновствуем / во творчестве / и любви* (1950–1956).

Творчество, которым одаривает Господь, связано прежде всего с ощущением радости, которое наполняет человека чувственностью и заново открывает для него весь мир: *Для бодрого цветет избытком грез дорога, / Ему весь мир открыт, он жизнью чувств богат, / И радость в творчестве, прочувствовавшем Бога* (Г.В. Голохвастов. «Поэт – поэту», 1903–1952).

В отличие от других поэтов, у А. Блока представлено дохристианское представление о природе творчества. Для него божественная сила творчества заключена в Эросе, с которым Платон связывал стремление человека высшему состоянию созерцания. По Платону, Эрос есть род одержимости, который предстает и как эротическая одержимость тела, стремление к рождению, и как эротическая одержимость души, стремление к художественному творчеству, и, наконец, как одержимость духа – страстная тяга к чистому созерцанию прекрасного. Однако в обращении к творящим инстанциям у Блока присутствует не только Эрос, но и Афина – богиня знаний, искусств и ремесел: *Ты, о, Афина бессмертная / С неумирающим Эросом! / Бог бесконечного творчества / С вечно творящей богинею! / О, золотые родители / Всевдохновенных детей!* (Последняя часть философской поэмы (1901)).

Проявление творческого начала связывается и с гением, спускающимся к человеку, наделяя его талантами, которыми человек превосходит многих смертных. Ср. у В. Теплякова: *Казалось – там творчества гений святой / Поставил свой трон благодатный / И всем, что душе открывает порой, / Украсил чертог непонятный* (1831).

Творчество осознается и как дар, прежде всего, поэтический, делающий поэта вознесенным над толпою. Так, Н.М. Сатин воспринимает самую поэзию как божественный подарок: *Чудесная, над хладною толпою / Как высоко меня ты вознесла / И в знак любви, с улыбкой неземною, / Мне лучший дар, дар творчества дала* («Поэзия, источник упоенья...» (1835)), как и А. Коринфский, который считает этот дар, понятный только посвященным: *Вошебный дар небес – дар творчества*

победный, / Понятный для певца, не зримый никому, / И тихо льется песнь, как свет лампы бледный / В ночную тьму... (1889–1893).

В связи с этим творчество поэта осмысливается как пророческое, хотя в некоторых текстах, например, З. Гиппиус, пишущей от мужского лица, этот вывод подвергается сомнению: *И лишь потом / Раздумался я как-то о смиренности. / О творчестве своем и назначены. / Мне всё хотелось допытаться – кто я? / Пророк ли я, иль попросту поэт? / А может, вместе, – то я и другое? / На это надо ж дать себе ответ (1945).* В. Брюсов связывает пророчество с понятием творческой свободы, утверждая, что именно поэтому всякий творец – пророк: *Искусство! вольная стихия! / Сюда не долетал твой вдохновенный шум! / Художник быть не может не пророком, / И рабство с творчеством согласовать нельзя! (1900–1901).*

Если же поэт подчиняется не божественному, а бесовскому началу (– *Тише, это он, – Шепнул мне бес, и я узнал Поэта*), то его творчество теряет одухотворенность и становится шаблонным, приобретая вид незатейливой игры: *Затерянный в жестокой тишине, / Он бредил вслух божественным размером, / Но на челе его, как пепел сером, / Жар музыки чумой казался мне. <...> Так он бродил, без цели и отрады, / Не услаждая слуха ничьего, / И распадалось творчество его / На ребусы немые и шарады (Н. Муравьев, 1923–1953).*

В метафорическом плане состояние творческого вдохновения соотносится то с огнем, искрой и жаром, то холодом, пронизывающим поэта. Так, П. Вяземский использует как метафору «искра творчества»: *Нет, вдохновением дается счастье нам, / Как искра творчества живой душе поэта... (1825)*, так и «пламень творчества»: *От паденья, жрец духовный, / Дум и творчества залог – / Пламень чистый и верховный – Ты в душе своей сберег (1853) (о Пушкине).* В понимании поэтов этот огонь в нем зажигает неземная, высшая сила, что отражено у Н. Сатина: *О, эта мысль, как неземная сила, / Огонь творчества в душе моей зажгла, / Она всегда мне знаменем служила / И в мир иной таинственно влекла!..(1833).* Это означает, что поэт наделяется особой силой креативности, которую толпа может признавать или отвергать: *Высокое чувство, / И жар вдохновенья, / И творчества силу / Толпа не признала: / Смешны ей и радость (А. Кольцов «Умолкший поэт» (1836)).* Творческий же накал может в душе и сердце поэта перегорать, так и не получив должного применения: ср. у А. Майкова: *Всё, чем когда-то сердце билось / В груди поэта, в чем, творя, / Его душа испепелилась, / Вся в бурях творчества сгоря (1887)* и Г. Голохвастова: *По-*

*рывы творчества – сгоревшие чертоги, / Исканья и мечты – погасшие
огни...* (1903–1952). В этом смысле холод является более плодотворным
для такого поэтического вдохновения, которое связано с ясностью мыс-
ли. Данную установку формулирует Ф. Сологуб в стихотворении под
названием «Творчество» (1893): *Темницы жизни покидая, / Душа воз-
носится твоя / К дверям мечтательного рая. / Встречают вечные виде-
нья / Ее стремительный полет, / И ясный холод вдохновенья / Из грез
кристаллы создает.*

С такой точки зрения творчество оказывается «гармонией контра-
стов», как это определил И. Северянин³, поскольку творческое состоя-
ние одновременно связано как с радостью, блаженством, так и тревогой
и печалью. Радость и восторг оказываются теми состояниями, которы-
ми поэт, творя, «упивается» и которые позволяют ему быть свободным
и противостоять страданиям: ср. у Д. Мережковского: *Я прав, когда
живу и требую от жизни / <...> Не только мук и жертв страдалице-
отчизне, / Но и всего, о чем так страстно я мечтал: / Хочу я творче-
ством и знанием упиться, / Хочу весенних дней, лазури и цветов ...*
(1884) и В. Брюсова: *О радость творчества, свободного, без цели, / Ко
мне вернешься ты!* (1907).

У Г. Голохвастова творчество не только выступает синонимом сча-
стья, но и вызывает эстетически окрашенное чувство: *Кто видит в
творчестве и цель, / И путь, и в нем самом – награду, / Тот счастлив
творчеством... <...> Я ведал творчество, а в нем – Труда взволно-
ванного сладость, / И поэтический подъем, / И эстетическую ра-
дость* (1941). Он также уподобляет творчество алкогольному напитку:
*Мы пили творчества, любви, труда и лени / Изысканную смесь, как
лучшее вино...* (1903–1952). Такую же параллель проводит и В. Камен-
ский, связывая радость творчества с состоянием опьянения (*Любите
всё и всё примите, / Как принял я – как я любил, – / И радость творче-
ства поймите, / И всех, кто пил и кто не пил* (1916)), а С. Бобров
подбирает к прилагательному «радостный» пароним «радиоактивный»,
метафорически уподобляя творчество эманации⁴, которая преобра-

³ Ср. в «Гармонии контрастов» (1935): *Нет творчества без разрушенья – / Без
ненависти нет любви... / Познал восторг – познай страданье. / Раз я меняюсь – я
живу...*

⁴ Эманация одновременно является физическим и философским термином. В фи-
зике под эманацией понимается испускание лучей радиоактивными веществами, то,
что выделяется таким излучением; в философии эманация является концептуальным
термином, означающим происхождение Универсума (вселенной) посредством истече-
ния его из запредельного первоначала, Единого (Божества). В данном случае исполь-
зуются и то, и другое значения слова.

жает напиток: *Радиоактивное творчество! / Эманировать жизнь – блеск – / В блески данцигской водки / В напиток Фауста* (1914).

Восторг творчества метафорически «окрыляет» художника, что роднит его с любовью, часто являющейся источником творчества. Ср. у М. Кузмина: *Не для того я в творчество бросаюсь, / Чтоб в том восторге позабыть тебя, / Но и в разлуке пламенно любя, / В своих мечтах тобой же окрыляюсь* (1904–1905) и у Г. Голохвастова: *Придет, блеснет любовь, как чудо волшебства, / С ней крылья творчество развяжет мысли пленной* (1950). Данный синтез любви, творчества и полета-окрыления получает отражение в стихотворении «Август» (1953) Б. Пастернака, в котором лирический герой прощается со своим земным существованием: *Прощай, лазурь преображенская / И золото второго Спаса, / Смягчи последней лаской женскою / Мне горечь рокового часа. <...> Прощай, размах крыла расправленный, / Полета вольное упорство, / И образ мира, в слове явленный, И творчество, и чудотворство».*

Радость творчества дарует поэту силу и мощь, которые превращают его творения в бессмертные. Такие обобщения находим в произведениях К. Случевского: *Скучное шествие жизни и можешь свободно, / В шествии времени выбрав одно лишь мгновенье, / Силою творчества сделать мгновенье бессмертным* (1890); *Только в творчестве, и в грезах сновиденья, / Пока я жил, я эту мощь имел!* (1902); *Нет неопишемого, нет недостижимого / Силами неведомыми творчества чудесного! <...> Нет границ, начертанных творчеству здоровому, / Правдой жизни вызванному, вовсе не туманному, / Творчеству, стремящемуся к вечно, вечно новому, / К тайному, неведомому, но душой желанному* (1902). При этом сила, которая наполняет поэта, связана с горением: ср. у Т. Щепкиной-Куперник: *Я молода, / В моих руках есть пламенная сила, / Мне творчества заветы жизнь открыла* (1912). Л. Мартынов же выражает предположение, что сила творчества – в простоте: *Но надобно знать, что давно стосковалась / Об очень несложном людская душа: / Чтоб творчество, полное внутренней мощи / И многообразное, как никогда, / Дерзало бы стать по возможности проще...* (1969).

Вторая ипостась творчества, как мы писали, связана с тревогой и печалью. Такое ощущение наполняет стихотворения Е. Баратынского и С. Надсона: *Нам, из ничтожества вызванным творчества словом тревожным, / Жизнь для волненья дана: жизнь и волненье одно* (Е. Баратынский, 1840); *В вечерних сумерках ко мне слетает / Источник творчества – заветная печаль, / За тонкою стеной, как человек, ры-*

дает / Певучая рояль (С. Надсон, 1882). У К. Случевского на первый план выходит семантика «превозмогания» (**И в нашем творчестве должны мы превозмочь / И зиму долгую с тяжелыми снегами, / И безрассветную, томительную ночь, / И тьму безвременья, сгущенную веками**) (1901), а у К. Эрберга в стихотворении «Творчество» (1911) – «страсти страданья»: *Бесстрастно созданы, как сны, / Узоры волн и ветра зданья, / Но страсти творческой страданья / Лишь человеку суждены.* В поэзии О. Берггольд творчество уже отождествляется с самим страданием: *Неотторжимый клин души, / часть неплененного сознанья, / чистейший воздух тех вершин, / где стало творчеством – страданье...* (1957), а ранее в стихотворении М. Тарловского «Творчество» (1926) на поверхность выходят боль, обида и надрыв: *Но как же мне выразить языком / Обиду, боль и надрыв мой?* Эти психические и ментальные состояния получают и физическое воплощение, связанное с темой сгорания: *Может быть, для гения / Означает творчество / Судорогу жжжения, / От которой корчатся* (И. Елагин «Может быть – мучение...», 1967). Свойство печали доминирует у творчества и в представлении В. Кривулина, метафорически сравнивающего творчество без «сердцевины» со спрутом: *Как не похож на пчелиный / наш опечаленный труд – / перемещение груд / щепня, бумаги и глины. / Творчества без сердцевины / всеоплетающий спрут* (1973).

Однако у некоторых поэтов, например, у А. Межирова, творчество как раз противостоит страданию: *Что ж ты надрываешься, душа моя, / Творчеством заняться не даешь* (1986). С ним соглашается и современный поэт С. Гандлевский, который считает, что творчество не терпит суеты: *Там есть один мотив: сердечная тревога / Боится творчества и ладит с суетой* (1982).

Теперь обсудим, что же нужно для поэтического творчества и что же оно собой представляет – дар выше или мастерство. Оказывается, что поэтам необходимо совсем не мало, а именно, место для творчества, единение с природой и чувство влюбленности: **Вот вещи, нужные для творчества поэтам:** / *Стол, окна старые, полны зеленым светом / От молодой листвы, что вешний дождь кропил, / И в мутном хрустале стигийский мрак чернил, / Перо, что будет пить их ржавым острым клювом, / Ну и, конечно, тот, кому шептать «люблю» Вам* (А. Кондратьев, 1918–1936). Параллельно выясняется, необходимо ли для творчества, кроме вдохновенья, трудолюбие. Так, например, для Д. Андреева творчество как понятие соединено с подвигом и трудом (1950), в то время как для П. Антокольского это «странный вид ве-

селья», семантически рифмующийся с бездельем: *Я помню странный вид веселья, – / Безделка, скажете, пустяк? – / То было творчество. Доселе / Оно зудит в моих костях* (1939). Для Г. Глинки настоящее творчество складывается из одаренности и ремесла и только тогда оно приобретает признаки магии: **Необходим талант и мастерство, / И те, в ком есть соединенье это, / Не ждут потустороннего привета, / Но в творчестве их дышит волшебство** (1972–1989). Известна также формула Б. Пастернака, что *Цель творчества – самоотдача, / А не шумиха, не успех* (1956).

Творчеству при этом свойственно таинство, которое постигается во вновь созданных мирах. Поэтому Д. Мережковский связывает творчество с познанием и красотой истины: **Пусть сольется с творчеством познания / С красотой – истины сиянье, / Чтоб прославить царствие любви** (1882–1894). Для В. Брюсова и К. Бальмонта творчество рождается из звуковых и визуальных ощущений, подобных призракам. Ср. у Брюсова в стихотворении «Творчество» (1895): *Фиолетовые руки / На эмалевой стене / Полусонно чертят звуки / В звонко-звучной тишине <...> Тайны созданных созданий / С лаской ластятся ко мне, / И трепещет тень латаний / На эмалевой стене*, а также у Бальмонта: **Звуки и отзвуки, чувства и призраки их, / Таинство творчества, только что созданный стих** (1899). Далее эта линия развивается у А. Ахматовой в стихотворении «Творчество» (1936): **Мне чудятся и жалобы и стоны, / Сужается какой-то тайный круг, / Но в этой бездне шепотов и звонов / Встает один, все победивший звук.**

В то же время данное состояние творчества нередко рассматривается как пограничное состояние или состояние экстаза: ср. у Брюсова (*Вы неисполненных надежд / Над бездной реющие лики <...> Вы творчества бессильный бред, / Недовершенный замысел фурий!*) (1900), а также М. Цветлина (Амари): **Так дрожит сияние экстаза / На лице у тех, кто знает бред / Творчества, чьей нежной кожи цвет / Одохотворенья носит след** (1912). Недаром Н. Гумилев считает творчество аналогом видений: *Умчаться б вдогонку свету! / Но я не в силах порвать / Мою зловеющую эту / Ночных видений тетрадь* («Творчество», 1918). О творчестве как пограничном состоянии и напряжении человеческих чувств пишет и Б. Пастернак, давая свое «Определение творчества» (1917–1919): *Разметав отвороты рубашки, / Волосато, как торс у Бетховена, / Накрывает ладонью, как шапки, / Сон и совесть, и ночь, и любовь оно. <...> И сады, и пруды, и ограды, / И кипящее белыми вопля-*

ми / Мирозданье – лишь страсти разряды, / Человеческим сердцем накопленной.

Как следует из выше приведенной цитаты Б. Пастернака, понятие творчества в поэзии не ограничивается только поэтическим творчеством, а подразумевает созидательную деятельность человека как в сфере других искусств, так и по созданию новых миров. В частности, об этом писал К. Случевский, подчеркивая плодотворное значение творчества: *Виденья мрачные психических расстройств, – / Все братья младшие в груди большого брата! / А в творчестве людском? О нет! / Не оглянуть / Всех типов созданных и тех, что народятся; / Людское творчество – как в небе млечный путь: / В нем новые миры без устали рождаются!* (1881).

Именно такое понимание творчества как созидания нового мира свойственно поэтам, судьба которых связана с революцией. Так, В. Александровский прямо связывает творчество с построением социалистического мира (*Спешите все под знамя красное / В рассветный, искрометный час, – / Пусть наше творчество согласное / Усилит нас* (1919)), а С. Родов соединяет идею социалистического строительства с назначением пролетарского поэта: *Разбросанные по заводам / К истокам творчества сошлись, – / И вот выходим стройным взводом, / Приветствуя победно высь <...> Поэты новые – пророчим / И в песнях радостно поем: / Всемирным творчеством рабочим / Земное счастье обретем* (1920). Отметим, что понимание строительства нового мира как творчества было свойственно и крупным поэтам, таким, как Э. Багрицкий (*Мы держим молот заповедный, / Мы в яростном кипели мятеже, / Мы шли дорогою победной. / Нас к творчеству дорога привела* (1923)) и Н. Заболоцкий (*А там – молчанья грозный сон, / Седые полчища заводов, / И над станковьями народов – / Труда и творчества закон* (1928)).

Итак, подытожим то, как понимают «творчество» русские поэты XIX–XX веков. Прежде всего, они говорят о божественном происхождении творческого вдохновения и о том, что художник, творя, уподобляется Богу. Они также связывают творчество с пророчеством и необходимостью свободы художника. Сам процесс творчества метафорически осмысливается как «горение», при этом вдохновение по авторским ощущениям может ассоциироваться как с жаром, так и холодом. В состоянии творчества поэт (и шире художник) может испытывать, с одной стороны, радость, восторг, с другой – печаль, тревогу, обиду, боль. Нередко творчество осмысливается как пограничное психическое состояние

(экстаз, бред, видения), когда происходит соединение с внеземным началом. Отсюда возникает таинство творчества как процесса постижения красоты и истины. В годы же социалистического строительства творчество получает расширительную характеристику и соединяется с идеей построения нового мира.

N. A. Fateeva

*Vinogradov Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences
(Russia, Moscow)
nafata@rambler.ru*

POETIC DEFINITION OF CREATIVITY: EXULTANCY OR TORMENT?

The main task of the article is to analyze the patterns of use of the lexeme “creativity” in the Russian poetry of XIX-XX centuries in order to reveal constant and individual associations that it attracts. The work is based on the material of Poetic Subcorpus of Russian National Language Corpus. During the analysis, the following patterns were identified. First of all, poets mark the divine origin of inspiration. They also link the notion of “creativity” with the prophecy and the need for freedom of a creator. The creative process itself is conceptualized metaphorically as “burning”, while poetic inspiration may be associated with both heat and cold. In the state of creativity poets can experience, on the one hand, joy, delight, on the other - sadness, anxiety, soreness, pain. Often creativity is conceptualized as borderline mental state (ecstasy, delirium, vision) that provides a connection with extraterrestrial beginning. Hence there appears a mystery of creativity as a process of understanding truth and beauty. During the period of socialist construction we observe the expansion of characteristics of “creativity” and it becomes to be connected with the idea of building a new world.

Key words: creativity, inspiration, analysis, poetical corpus, metaphor, mystery, new worlds.

Бранко Тошович

*Институт славистики Университета им. Карла и Франца
(Австрия, Грац)*

branko.tosovic@uni-graz.at

Художественная реинкарнация писателей

Предметом настоящего анализа является художественная реинкарнация (ХудРеи) – прием, при помощи которого реальные литераторы (поэты, прозаики и драматурги) превращаются в виртуальные, в героев повествования, художественные образы, литературные мотивы.

Ключевые слова: художественная реинкарнация, писатель, реальность и виртуальность, реинкарнатор, реинкарнат, реинкарнатура, А.С. Пушкин, И. Андрич.

0. В основе художественной реинкарнации (ХудРеи) лежит транспозиция – перенос индивида из реального пространства (прошлой жизни) в виртуальное пространство (художественную жизнь). Целевым пространством может быть прошлое (идеореалема находится в своем времени), настоящее (идеореалема транслируется во время повествования) и будущее (идеореалема становится частью будущего времени). ХудРеи используется в различных формах литературного творчества и во всех его родах, соответственно выделяется «встиховление» (стиховая реинкарнация, *Inversierung*), «вповествование» (прозаическая реинкарнация, *Innarratierung*) и «впьесение» (драматическая реинкарнация, *Indramatisierung*). В ХудРеи происходит транспозиция личности писателя, транспозиция его персонажей и транспозиция его мотивов, в результате чего возникает двойная трансформация: художественная модификация художественной модификации. Результаты данного приема имеют точки соприкосновения с культурами (единицами культуры), мемами (единицами культурной информации), симуляцией (порождением гиперреального предмета при помощи моделей реального, не имеющих собственных истоков и реальности), а также со стилизацией, особенно исторической. Процесс ХудРеи проходит так, что реинкарнатор (генератор оживления) выбирает реинкарнат (объект оживления) и превращает его в реинкарнатуру (результат оживления)¹.

1. В мировой литературе существуют яркие примеры художественного оживления писателей. В собранном (отобранном) нами материале реинкарнатом (объектом оживления) выступают: Джордж Гордон

¹ Более подробно о ХудРеи см. [Тошович 2016].

Байрон (Федерико Андахази «Милосердные», Сюзанна Кларк «Джонатан Стрендж и мистер Норрелл», Джон Краули «Роман лорда Байрона», Андре Моруа «Рождение знаменитости», Рейчел Хокинс «Проклятая школа», Том Холланд «Раб своей жажды»); сестры Бронте (Сири Джеймс «Гайные дневники Шарлотты Бронте», Жюстин Пикарди «Дафна», Джуд Морган «Тень скорби», Лора Джо Роулэнд «Засекреченные приключения Шарлотты Бронте»); Уильям Шекспир (Энтони Берджес «Влюбленный Шекспир», Роберт Най «Миссис Шекспир», Роберт Най «Покойный г-н Шекспир», Джордж Бернард Шоу «Пигмалион «Смуглая леди сонетов»»); Артур Конан Дойл (Джулиан Барнс «Артур и Джордж», Деннис Берджес «Врата “Грейвз”», Томас Уиллер «Аркаnum», Марк Фрост «Шесть мессий»); Эдгар Аллан По (Луи Байяр «Всевидающее око», Эндрю Тейлор «Загадка Эдгара По», Гарольд Шехтер «Разговорчивый покойник. Мистерия в духе Эдгара По»); Эрнест Хемингуэй (Крейг Макдоналд «Убить Хемингуэя», Джеймс Олдридж «Последний взгляд», Леонардо Падура «Прощай, Хемингуэй!»); братья Гримм (Гайдн Миддлтон «Последняя сказка братьев Гримм»); Джейн Остин (Сири Джеймс «Потерянные мемуары Джейн Остин», Салли Смит О’Рурк «Человек, который любил Джейн Остин»); Оноре де Бальзак (Андре Моруа «Прометей, или Жизнь Бальзака», Марк Алданов «Повесть о смерти»); Сирано де Бержерак (Эдмон Ростан «Сирано де Бержерак»); Пьер-Огюстен Карон де Бомарше (Лион Фейхтвангер «Лисы в винограднике»); Публий Вергилий Марон (Данте Алигьери «Божественная комедия»); Вирджиния Вулф (Майкл Каннингем «Часы»); Иоганн Вольфганг Гёте (Милан Кундера «Бессмертие», Томас Манн «Лотта в Веймаре»); Чарльз Диккенс (Дэн Симмонс «Друд, или Человек в черном», Терри Пратчетт «Финт», Жан-Пьер Оль «Господин Дик, или Десятая книга»); Франц Кафка (Михаэль Кумпфмюллер «Великолепие жизни»); Вальтер Скотт (Михаэль Пайнкофер «Братство рун»); Брэм Стокер (Джеймс Риз «Досье Дракулы»); Марк Твен (Филп Хосе Фармер «Мир реки»); Оскар Уайльд (Ян Парандовский «Король жизни», Джайлз Брандрет «Оскар Уайльд и смерть, не стоящая внимания»); Гюстав Флобер (Джулиан Барнс «Попугай Флобера»); Джефри Чосер (Филиппа Морган «Чосер и чертог славы») и др.

2. В сербской литературе главными реинкарнатами являются: Милош Црњанский (см. [Mačetić 2013]), Петр Кочич (Миленко Стоичич «Kočić, munja nad književinom» ('Кочич, молния над «книжевиной»'), Бранко Чопич (Žurić, Vule «Republika Čopić: Narodnooslobodilački roman u devet ofanziva» 'Республика Чопич: Народно-освободительный роман

в девяти наступлений'), Данило Киш (см. [Stojičić 2015])... Но на первом месте находится лауреат Нобелевской премии за 1961 год Иво Андрич (Владимир Кецманович, Деян Стоилькович «Kainov ožiljak» 'Шрам Каина', Милисав Савич «Ožiljci tišine» 'Шрамы тишины', Миленко Стоичич: «iši tiše Andrićevo ime» 'Пиши тише имя Андрича', Петр Зец «Otrovani Balkanom: roman-film: omaž Ivi Andriću» 'Отравленные Балканы: роман-фильм: памяти Иво Андрича', Дивна Д. Радованович «Pesnik» 'Поэт', Раде Войводиц «Sudbina umetnika: razgovori s Ivom Andrićem» 'Судьба художника: беседы с Иво Андричем' и др.).

3. В русской литературе объектом ХудРеи является, в частности, Ф.М. Достоевский (М. Кутзее «Осень в Петербурге»), сестры Бронте (Екатерина Митрофанова «Роковая тайна сестер Бронте»), Жан-Батист Поклен Мольер (Михаил Булгаков «Жизнь господина де Мольера»), И.А. Бунин (Валентин Лавров «Холодная осень. Иван Бунин в эмиграции (1920–1953)»), Аркадий Гайдар (Борис Камов «Мальчишка-командир»), А.С. Грибоедов (Юрий Тынянов «Смерть Вазир-Мухтара»), В.К. Кюхельбекер (Юрий Тынянов «Кюхля»), В.В. Маяковский (В.В. Маяковский «Владимир Маяковский»)², Н.Г. Чернышевский (Владимир Набоков «Дар»), П.А. Вяземский, Н.В. Гоголь, Л.Н. Толстой, М.Ю. Лермонтов (Даниил Хармс «Проза и сценки. Пьесы. Стихотворения») и др. Но здесь особенно выделяется А.С. Пушкин (Юрий Тынянов «Александр Сергеевич Пушкин», Лев Рубинштейн «В садах лица», Даниил Хармс «Проза и сценки. Пьесы. Стихотворения», М.А. Булгаков «Александр Пушкин» [пьеса] и др.). ХудРеи Пушкина используется в текстах И. Бродского, Т. Кибирова и постмодернистов³.

4. В дальнейшем мы попробуем разобраться, в чем состоят совпадения и различия между ХудРеи двух главных реинкарнатив в русской и сербской литературах – между А.С. Пушкиным (прием «опушковения») и Иво Андричем (прием «вандричения»)⁴.

5. В настоящее время сквозь призму виртуальной реальности прокручивается русская и сербская классика, в первую очередь Пушкин и Андрич, и эти классики проверяются на прочность в экспериментах, игровых вызовах и протестах. Пушкин и Андрич являются объектом литературного подражания, копирования и клонирования, в результате чего они превращаются в своеобразный мем (знак с особой информа-

² Речь идет о художественной автореинкарнации.

³ «Удельный вес цитат из Пушкина в современной поэзии по сравнению с реминисценциями из других классиков очень высок» [Скворцов-www].

⁴ О ХудРеи И. Андрича см. [Тошович 2016].

цией). Эти два писателя становятся в русской и сербской культурах ориентиром во многих отношениях и предметом самых различных видов художественной обработки, репликации, копирования, при помощи ХудРеи происходит их удвоение (превращение в виртуальные) и репликация. Виртуальные Пушкин и Андрич иногда бывают такими, какими они никогда не были в реальности.

6. А.С. Пушкин является российским культурным символом, играющим роль архетипического, он давно стал эстетическим и нравственным мерилom, с которым многое сопоставляется и познается⁵. Неслучайно поэтому для художника Роберта Габитова он – девятая реинкарнация Кришны [Бакенбарды-www]. Пушкин выступает как бренд (глобальный, общенациональный – *начало всех начал*, гений, гуманист, выражающий национальный дух), бренд-символ (участник борьбы за счастье, мир и процветание народов). В середине прошлого столетия (точнее в 60-е гг.) интерес к Пушкину ослаб, а в конце XIX – начале XX в. он все чаще выступает предметом ХудРеи. Идея о Пушкине как бренде зародилась в конце XIX в. и пережила многочисленные модификации. В 1859 г. появился лозунг Ап. Григорьева *Пушкин – наше всё*. В прошлом столетии и особенно в период постмодернизма произошло новое позиционирование и переосмысление этого слогана и возникли новые виртуальные прочтения Пушкина. Определение *Пушкин – наше всё* в новых условиях наполняется новым содержанием и иногда доводится до абсурда. В настоящее время предпринимаются попытки выйти из заидеологизированного толкования Пушкина (происходит своеобразное сбрасывание этого классика «с корабля современности»), в результате чего он становится развратником, удачливым проходимцем, пересмешником, любовником, гонимым гением и т. д. Пушкин превращается в Щелкунчика, Кота Учёного, фонтан, цветочный вазон, кровать, умывальник, шарманку, даже вертолет и АЭС. Он высказывает отношение к виагре, реагирует на политические митинги, информирует о появлении новых певцов, оценивает песни рэперов, предупреждает НАТО⁶. Пушкина рисуют в спортивном костюме и с золотой цепью на груди⁷. Вир-

⁵ Черты виртуального Пушкина, которые далее приводятся, выделены по нашим наблюдениям и по ряду источников, в первую очередь: [Иезуитова 1967; Карпушкина 2000; Морозов, Фролова 1999; Муравьева 1995; Развадовская 2014, Райкова-www; Скворцов-www; Туманов 2013; Ястребов 2012].

⁶ В одной из сцен фильма «Разбудите Мухина» (1968) главный персонаж во сне пытается предотвратить дуэль с Ж. Дантесом.

⁷ Арт-группа «Синие носы» поместила Пушкина рядом с Христом и Путиным (Иисус держит свечку, Пушкин поджигает, а Путин загораживает от ветра).

туальный Пушкин одевается и причесывается по последней моде. У него циничное отношение к поэтическому творчеству (для него самое важное – получение гонорара). Он одинок, противопоставлен обществу, а судьба его трагична. Виртуальный Пушкин становится рекламным агентом, занимается продвижением социальных, политических и экономических идей. В мотиваторах и демотиваторах он сражается с безграмотностью, выступает против западной культуры и борется за здоровый образ жизни. Пушкин получает облик металлиста, байкера, хиппи, бодибилдера... Современная модификация образа Пушкина постоянно изменяется⁸. Некоторые в качестве метода осовременивания бренда «Пушкин» предлагают использовать пародию и провокацию. Он подвергается осмеянию, происходит издевательство над ним, часто за виртуальным образом теряется личность Пушкина (Д.С. Лихачев). В ХудРеи Пушкина используется редуцированная форма пародии (пастиш), основанная на парадоксальном дуализме и двойном кодировании⁹.

Пушкин обладает большой сексуальной силой. Он преданный поклонник женщин, но и беспощаден к ним. Пушкину присуща игривая куртуазность, он неугомонный распутник. Эти черты отражены в «Тайных записках А.С. Пушкина. 1836–1837», опубликованных в Америке и подготовленных российским эмигрантом М. Армалинским [Пушкин 1986]¹⁰. Позже «Тайные записки» были напечатаны в России.

Существует целый фонд пушкинских мотивов и сюжетов, пополняемый и перерабатываемый реинкарнаторами. Современные авторы иногда с иронией модифицируют пушкинские мотивы, общаются с Пушкиным в его же непринужденном тоне. Оживление Пушкина происходит в форме легенд, преданий, анекдотов. В литературных анекдотах у него появляются двойники, он быстр и подвижен, в народных и историко-литературных он странник и вечный путешественник, иногда мудрец и судья, иногда хулиган, действующий на грани приличия и на-

⁸ Например, герой романа Татьяны Толстой «Кысь» устанавливает Пушкину памятник из дерева на грядке, где народная тропа (все-таки) заросла укропом. В гротескной, сниженной форме появляется Пушкин в произведениях Даниила Хармса, в первую очередь в «Анекдотах из жизни Пушкина» (1939).

⁹ К сожалению, новое поколение принимает за реальность только поверхностный пласт художественных произведений, и виртуальный Пушкин становится для них реальным; точнее, виртуальная реальность понимается не как альтернативная реальность, а как реальная.

¹⁰ Он нигде не указывает, что это подлинный пушкинский текст, но и не утверждает, что он сам все сочинил.

меренно нарушающий его рамки. Нередко он выступает как человек с большим жизненным опытом.

7. Иво Андрич, как А.С. Пушкин в русской литературе, имеет исключительное место в сербской литературе. Он еще при жизни стал литературным каноном и эталоном литературного творчества, языка и стиля. Андрич был не только выдающимся художником, но и великим мыслителем. Своей жизнью и творчеством он сильно выделяется среди всех писателей своего времени. Андрич настолько высоко поднял уровень художественного творчества, что его планка является недосягаемой для многих. Поэтому неслучайно, что он используется как художественный мотив и как художественный персонаж. В ХудРеи подвергаются следующие реальные маркеры этого единственного сербского лауреата Нобелевской премии: тихий, гнусавый голос, молчаливость, замкнутость, одиночество, мудрость, осторожность, бессонница, прогулка по определенному маршруту, увлечение женщинами, смерть, шляпа, плащ, очки, перо, сумка. Репликаторы Андрича выступают отдельно, комбинируются и объединяются. Господствующим мотивом является характерная черта писателя – молчание. В виртуальном Андриче появляются и характеристики, абсолютно не свойственные ему: он ругается матом, выражается нецензурными словами, говорит самые различные гадости, пищу буквально глотает, по национальности он является армянином и др. В одном произведении описывается невероятный конец его жизни: за час до смерти он засунул руку в блузку медсестры и умер с рукой на ее груди.

Рейнкарнаторы используют, копируют, вводят, модифицируют многочисленные мотивы, связанные с жизнью и деятельностью Андрича, а также вносят в повествование его персонажи типа доктора Левенфельда, Милана Гавриловича, Омера паши, Джержелеза, Радисава и др. В ряде случаев в качестве мотивов выступают его произведения, в первую очередь «*Znakovi pored puta*» ‘Знаки вдоль дороги’, ‘*Na Drini ćuprija*’ ‘Мост на Дрине’, «*Pismo iz 1920*» ‘Письмо из 1920 г.’.

Как и Пушкин, Андрич появляется в ситуациях, абсолютно не свойственных его реальной жизни: он мечтает сжечь Фонд Андрича, попадает в контекст ограбления бензоколонки, придуманного Микеланджело, в гостиничном номере он застает в кровати неизвестную молодую женщину, в поездках скрывает свою личность и называет различные профессии, в зеркале видит себя, разбросанного в тысячах кусочках. Иногда появляется полный нонсенс: Андрич был еще ребенком, когда Вук Стефанович Караджич стал первым лауреатом Нобелев-

ской премии за литературу (Караджич умер, когда Андрич еще не родился).

8. Создание виртуального Пушкина и Андрича имеет точки соприкосновения с культурами (единицами культуры) и мемами (единицами культурной информации). Пушкинский и андричевский мем – это любой элемент, часть и аспект жизни и деятельности А.С. Пушкина и Иво Андрича, получивший широкое распространение и ставший в области языка, литературы, культуры и истории узнаваемым и значимым. Оба писателя как художественные персонажи вышли за рамки одного поколения и перешли из категории горизонтального литературного мема (мема одного поколения) в вертикальный (мем нескольких поколений).

9. «Опушковение» и «вандричение» имеют точки соприкосновения с симуляцией – порождением гиперреального предмета при помощи моделей реального, не имеющих собственных истоков и реальности [Бодрийяр 2013]¹¹. Превращение реальных Пушкина и Андрича в художественные персонажи представляет собой своеобразный симулякр в том отношении, что создается мнимая реальность, псевдовещь. Если ступени симуляции [Версия 1-www] соотносить с художественным внедрением этих литераторов, то получается следующее: в первой стадии происходит отражение реального Пушкина и Андрича; во второй они модифицируются, иногда до неузнаваемости; в третьей пропадает все то, что было реальным в жизни А.С. Пушкина и Иво Андрича; в четвертой виртуальные Пушкин и Андрич перестают иметь всякое отношение к реальным Пушкину и Андричу¹².

Современная модификация образа А.С. Пушкина и Иво Андрича представляет собой постоянно изменяемую форму, является самостоятельной процедурой смыслопорождения, ведущей к созданию псевдо-реальности. В их виртуальных образах много домысла и вымысла.

Л и т е р а т у р а

Бакенбарды русской поэзии [Электронный ресурс]. URL: <http://www.mk.ru/culture/article/2009/06/05/295180-bakenbardyi-russkoy-poezii.html>. 12.8.2016.

¹¹ Симулякр (копия без оригинала) предоставляет возможность создавать многомерное творчество. Прошлое с огромной коллекцией образов становится множественным симулякром. Иллюзия создаваемой реальности иногда выглядит очень убедительной.

¹² Оба приема (ХудРей и симуляция) сходятся в том, что у них нет обязательного точного изображения.

- Бодрийяр Ж.* Симулякры и симуляция. Пер. с франц. и вступит. статья О.А. Печенкиной. Тула: Тульский полиграфист, 2013. 204 с. [Оригинал 1981]
- Версия 1 [Электронный ресурс]. URL: http://vidimo-nevidimoe.ru/index.php?route=ravblog/blog&blog_id=179. 10. 12. 2015.
- Виролайнен М.Н.* (ред.). Легенды и мифы о Пушкине. СПб.: Академический проект, 1995. 352 с.
- Незутова Р.В.* Эволюция образа Пушкина в русской поэзии XIX века // Пушкин. Исследования и материалы / Отв. ред. Мейлах Б.С. Л., 1967. С. 113–139.
- Карпушкина Л.А.* Образ А.С. Пушкина в русской литературе конца XIX – начала XX веков и проблема литературной рецепции: Автореф. ... канд. филол. наук. М., 2000. 239 с.
- Леушева С.* Роман И. Новикова Пушкин в Михайловском // Литературная учеба. 1937. № 2. С. 145–147.
- Морозов И.А., Фролова О.Е.* Пушкин в анекдоте // Живая старина. Журнал о русском фольклоре и традиционной культуре. 1999. № 4. С. 21–23.
- Муравьева О.С.* Образ Пушкина: исторические метаморфозы // Легенды и мифы о Пушкине. СПб.: Академический проект, 1995. С. 113–133.
- Пушкин А.С.* Тайные записки. 1836–1837. Minneapolis: M.I.P. Company, 1986. 91 с.
- Развадовская Н.А.* Образ Пушкина в поэзии бардов и поэтов-песенников (Б. Окуджава, А. Городницкого, А. Дементьева, Н. Доризо) // Пушкин и мировая литература: Мат-лы 5 Междунар. конф., г. Минск, 7–8 октября 2014 г. / БГПУ им. М. Танка; редкол.: Т.Е. Комаровская (отв. ред.), О.Р. Хомякова, Т.В. Данилович. Минск: БГПУ им. М. Танка, 2014. С. 105–109.
- Райкова И.Н.* Образ Пушкина в сказах Б.В. Шергина и народная традиция [Электронный ресурс]. URL: <https://refdb.ru/look/2535137.html>. 15.9.2016.
- Скворцов А.Э.* «С Пушкиным на дружеской ноге» (Образ Пушкина и пушкинские мотивы в поэзии Игоря Иртеньева, Тимура Кибирова и Алексея Цветкова) [Электронный ресурс]. URL: <http://old.kpfu.ru/science/news/pushkin/p41.htm>. 10.9.2016.
- Тошович Бранко.* Художественная реинкарнация // Актуальные проблемы стилистики. М., 2016. № 2. С. 159–171.
- Толстая Т.Н.* Кысь: Роман. М.: Подкова; Иностранка, 2000. 381 с.
- Туманов Д.В.* Виртуализация образа А.С. Пушкина в традициях постмодерна // Ученые записки Казанского университета. Т. 155. Кн. 6. Гуманитарные науки. Казань, 2013. С. 153–161.
- Ястребов А.Л.* Пушкин и пустота: рождение культуры из духа реальности. М.: РИПОЛ-классик, 2012. 605 с.
- Marčetić Milovan.* Putnik sa dalekog neba: Miloš Crnjanski u priči. Beograd: Laguna, 2013. 388 s.
- Stojičić Milenko* (priredio). Kiš, stihovanja. Banja Luka: Besjeda, 2015. 151 s.

Branko Tošović

*Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität
(Austria, Graz)*

WRITERS' LITERARY REINCARNATIONS

The present study addresses the notion of literary reincarnation, when real writers (poets, novelists, dramatists) become literary characters. The analysis is mainly focused on similarities and differences of Pushkin's and Andrić's literary reincarnations. This paper provides an analysis of transformations of the real person into the virtual personality (in poetry, prose and drama).

Key words: Artistic reincarnation, narrating, transformation, virtual identity, virtual personality, A.S. Pushkin, Ivo Andrić

References

- Bakenbardy russkoi poezii* [Whiskers of the Russian poetry]. Available at: <http://www.mk.ru/culture/article/2009/06/05/295180-bakenbardy-i-russkoy-poezii.html>. (accessed 12.8.2016)
- Baudrillard Jean. *Simulacres et simulation*. Paris: Galilée, 1981. 230 p. (Russ. ed.: Bodriiary Zh. *Simulyakry i simulyatsiya*. Tula: Tul'skii Poligrafist, 2013. 204 p.)
- Versiya 1* [Version 1]. Available at: http://vidimo-nevidimoe.ru/index.php?route=pavblog/blog&blog_id=179. (accessed 10.12.2015)
- Virolainen M. N. (ed.). *Legendy i mify o Pushkine* [Legends and myths about Pushkin]. St. Petersburg, Akademicheskii Proekt Publ., 1995. 352 p.
- Iezuitova R. V. [Evolution of Pushkin's image in the 19th century Russian poetry]. *Pushkin. Issledovaniya i materialy* [Pushkin. Studies and materials]. Meilakh B. S. (ed.). Lenin-grad, 1967, pp. 113–139. (In Russ.)
- Karpushkina L. A. *Obraz A. S. Pushkina v russkoi literature kontsa XIX – nachala XX vekov i problema literaturnoi retseptsii. Avtoref. kand. diss.* [Pushkin's image in the Russian literature of the late XIX – early XX centuries and the problem of literary reception. Author's abstract of the cand. diss.]. Moscow, 2000. 239 p.
- Leusheva S. [I. Novikov's novel "Pushkin in Mikhailovskoe"]. *Literaturnaya ucheba*. 1937, no. 2, pp. 145–147. (In Russ.)
- Morozov I. A., Frolova O. E. [Pushkin in the anecdote]. *Zhivaya starina. Zhurnal o russkom fol'klоре i traditsionnoi kul'ture*. 1999, no. 4, pp. 21–23. (In Russ.)
- Murav'eva O.S. [Pushkin's image: historical metamorphoses]. *Legendy i mify o Pushkine*. Virolainen M.N. (ed.). St. Peterburg, Akademicheskii Proekt Publ., 1995, pp. 113–133. (In Russ.)
- Pushkin A.S. *Tainye zapiski 1836–1837* [Secret notes 1836–1837]. Minneapolis, M.I.P. Company, 1986. 91 p.
- Razvadovskaya N.A. [Pushkin's image in the poetry of singers-songwriters (B. Okudzhava, A. Gorodnitsky, A. Dement'ev, N. Dorizo)]. *Pushkin i mirovaya literatura: materialy 5 Mezhdunarodnoi konferentsii, g. Minsk, 7–8 oktyabrya 2014 g., BGPU im. M. Tanka* [Pushkin and the world's literature: Materials of the 5th International conference, Minsk, October 7–8, 2014]. T.E. Komarovskaya, O.R. Khomyakova, T.V. Danilovich (eds.). Minsk, Tank Belorussian State Pedagogical Univ. Publ., 2014. pp. 105–109. (In Russ.)

- Raikova I.N. *Obraz Pushkina v skazakh B.V. Shergina i narodnaya traditsiya* [Pushkin's image in B.V. Shergin's sketches and the folk tradition]. Available at: <https://refdb.ru/look/2535137.html>. 15.9.2016.
- Skvortsov A. E. “*S Pushkinym na družeskoj noge*” (*Obraz Pushkina i pushkinskie motivy v poezii Igorya Irten'eva, Timura Kibirova i Alekseya Tsvetkova*) [“On a friendly foot with Pushkin” (Pushkin's image and Pushkin motives in the poetry of Igor' Irten'ev, Timur Kibirov and Aleksei Tsvetkov)]. Available at: <http://old.kpfu.ru/science/news/pushkin/p41.htm>. 10.9.2016.
- Toshovich Branko. [Literary reincarnation]. *Aktual'nye problemy stilistiki*. 2016, no. 2, pp. 159–171. (In Russ.)
- Tolstaya T.N. *Kys': Roman* [Kys': A novel]. Moscow, Podkova, Inostranka Publ., 2000. 381 p.
- Tumanov D.V. [Virtualization of A.S. Pushkin's image in Post-Modernist traditions]. *Uchenye zapiski Kazanskogo universiteta*, vol. 155, book 6: *Gumanitarnye nauki*. Kazan', 2013, pp. 153–161. (In Russ.)
- Yastrebov A.L. *Pushkin i pustota: rozhdenie kul'tury iz dukha real'nosti* [Pushkin and emptiness: the birth of culture from the spirit of reality]. Moskva, RIPOL Klassik Publ., 2012. 605 p.

Н. М. Азарова

Институт языкознания РАН

(Россия, Москва)

natazarova@gmail.com

Звуковой облик слова в пространстве поэтического билингвизма*

В статье на материале новейшей русской поэзии рассматривается межъязыковое взаимодействие, основанием которого служит звуковой облик слова. Стратегии и приёмы использования звукового облика слова как инструмента межъязыкового взаимодействия имеют особенности у поэтов – естественных билингвов и монолингвов (культурных билингвов), в результате чего представляется возможность реконструировать когнитивные особенности поэтического мышления, характерные именно для поэтов-билингвов, в частности использование слов-шифтеров, слов трансфера, обеспечивающих возможность перехода от языка к языку без использования непосредственных техник code-switching. В современной поэзии монолингвов наблюдается взлёт межъязыкового взаимодействия, основывающегося на гораздо более широком и многообразном использовании звукового образа стиха. Иноязычные инкрустации и межъязыковые переходы у большинства поэтов начала XXI в., как билингвов, так и монолингвов, не имеют характера эксперимента и не представляют собой игры на столкновении значений; в антикаламбурности и отсутствии противопоставления языков – принципиальное отличие от традиции «макаронического стиха». Критерий звукового облика слова – важный инструмент для изучения проблемы восприятия чужого языка поэтами. Поэты более, чем рядовые носители языка, склонны репрезентировать и формировать образ чужого языка в виде псевдотекста. Концептуализация поэтами звукового образа чужого языка обусловлена не только языковым окружением, но и дискурсивной практикой, привычной для респондента.

Ключевые слова: Поэтический билингвизм, межъязыковое взаимодействие, новейшая русская поэзия, слова трансфера, звуковой облик слова.

Среди многочисленных аспектов изучения языка поэзии и прозы, затронутых Н.А. Кожевниковой, особое место занимает внимание к звуковому облику слова. Выделение звуковой близости слов как отдельного и самостоятельного критерия позволяет сблизить и сопоставить разные, на первый взгляд, явления и приёмы, такие как этимологизация и паронимическая аттракция: «звуковая близость слов лежит в основе двух родственных явлений – паронимии и поэтической этимологии» [Кожевникова 1999: 296].

* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект №14-28-00130) в Институте языкознания РАН.

Подобный подход может быть продуктивным не только в лингво-поэтике, но и на новом этапе исследования поэтического текста, когда становится возможным совместить лингвопоэтический, коммуникативный и когнитивный методы анализа. Мы предпримем попытку рассмотреть, как переосмысливается звуковой образ слова в пространстве межъязыкового взаимодействия в поэзии билингвов и монолингвов и как звуковой образ слова может стать инструментом реконструкции межъязыкового мышления в поэзии естественных и культурных билингвов.

Необходимо различать две разные постановки вопроса, которые имеются в виду под билингвизмом применительно к поэтическому дискурсу. Первая – это билингвизм поэта, подразумевающий, что поэт владеет двумя или более языками, но производит тексты на одном из них. И вторая – это собственно поэтический билингвизм¹, то есть производство поэтических текстов одним автором на двух или более языках. Под поэтом-билингвом в строгом смысле слова подразумевается тот поэт, который не просто в более или менее равной степени владеет двумя или более языками, то есть является билингвом, но и пишет поэзию на двух языках. Кроме того, к проблематике поэтического билингвизма примыкает тема межъязыкового взаимодействия у поэтов-монолингвов (или культурный билингвизм). Межъязыковое взаимодействие, встречающееся у поэтов-монолингвов, как и использование более чем двух языков у поэтов-билингвов, мы будем называть билингвизм поэтического текста, в отличие от поэтического билингвизма.

Даже если билингв выбирает один язык в качестве поэтического, всё равно представляется возможность реконструировать некоторые когнитивные особенности поэтического мышления, характерные именно для поэтов-билингвов. Прежде всего, это появление некоторых слов (слов-шифтеров, слов трансфера) в контекстах, указывающих на возможность поэтического мышления в пространстве трансфера, перехода от языка к языку без использования непосредственных техник *code-switching*.

Именно стремлением поместить русское языковое сознание в межъязыковое пространство, характерным для поэзии О. Мандельштама, объясняется появление целого ряда известных образов в его стихах, изученных в работах Ф. Успенского. Например, когда поэт пишет *Фета жирный карандаш*, то эпитет *жирный* как будто повторяет фамилию *Фет* (*fett* по-немецки *жирный*). В другой строке О. Мандельштама не-

¹ В англоязычной терминологии это можно соотнести с терминологической парой *bilinguality* и *bilingualism*.

ожиданное взаимодействие русских слов *блуд* и *кровь* объясняются через немецкий язык (*Blut* по-немецки *кровь*): *Есть блуд труда, и он у нас в крови* [Успенский 2014: 26]. Билингв Мандельштам использует слова, благодаря совпадению звукового образа парящие между языками, обеспечивающие их наложение.

На новом этапе развития лингвопоэтики в синтезе с когнитивной поэтикой мы можем рассматривать звуковой облик подобных слов по-новому, и старое понятие поэтической этимологии может служить основанием для выработки таких понятий, как «слова трансфера» или «слова-шифтеры». Если поэтическая этимология, будучи сходным явлением, устанавливает направленные отношения от одного к другому, а паронимасия сближает два или более компонента, присутствующих в тексте, то слова трансфера, имплицитные связи, сходные с паронимасией и с этимологизацией, позволяют двигаться в разных направлениях, даже не обязательно ограничиваясь двумя языками.

Билингвы часто обыгрывают характерные «многоязычные» слова, например *роза* (*Rose*), которые возводят **преодоление границы языков и возможность одновременного присутствия в разных языках и между ними**. Такие слова служат шифтерами культурного трансфера. Характерно появление «слова трансфера» *роза* в названии книги Г. Айги «*Child-and-Rose*» (2003), написанного в латинице, при том что русской книги с подобным названием не существует.

Роза – это одно из тех слов, сходно звучащих во многих языках, которое, будучи словом универсального языка, не принадлежит ни одному национальному, взятому в отдельности. Именно поэтому это идеальное слово для билингва, оно нейтрализовано, оторвано от любой национальной почвы и парит в межязыковом пространстве, в то же время давая возможность наделять его в каждом новом тексте своим значением. **Подобное слово способно быть маркером обращения к поэту, пишущему на другом языке** (Ср. целановское стихотворение «*Роза Никому*» (“*Die Niemand-Rose*”, 1963)) **и одновременно шифтером, переключающим в режим иноязычной вставки**, поэтому в стихотворении «*Иная роза для Анри Мишо*» абсолютно закономерно появление эпиграфа из французского поэта, которому адресовано стихотворение, по-французски: *Ensuite elle fut prise dans l’Opaque*.

Подобные **слова-шифтеры могут обеспечивать не только двухсторонние, но и многосторонние отношения**, что можно считать классическим **трансфером**. Стихотворению Айги «*Поэту розы поэта*» (К 40-летию К. Богатырёва) предпослан эпиграф из Рильке, процитиро-

ванный по-немецки: *Rose, oh reiner Widerspruch, Lust...* Образуется треугольник: русскоязычный поэт-чуваши Г. Айги, немецкоязычный Р.М. Рильке и переводчик К. Богатырёв. Роза открывает это пространство и поэтому может представлять в образе окна, ведущего в том числе к тем языкам, где «роза» звучит по-другому, например греческому: *где окна-розы – монологи Сафо / распахнуты тобою*.

В тексте поэта-билингва не просто предполагается **возможность восприятия иностранного текста (иностранного слова) без перевода**, но и **формальный отрыв иностранного слова, служащего элементом трансфера, от принадлежности одному конкретному языку**:

*поклон мой – праху-пеню (сквозит з а р е й п р о щ а н ь я
Religio-Народ и Слово-Сирость)*

Religio-Народ, написанное латиницей, безусловно, понятно читателю без отсылки к конкретному языку. Religio, *ōnis* – по-латыни женского рода, но латинский здесь не актуализируется, и для русского сознания окончание на «о» ассоциируется со средним родом, поэтому поэт добивается нейтрализации изначального рода (см. также [Azarova 2016]), чему способствует и параллельная конструкция со словом «слово» (*Religio-Народ и Слово-Сирость*); возникает приоритет зрительного восприятия, и слово в результате отрывается от конкретной языковой принадлежности. Это характерный для Г. Айги приём, когда слово иконизируется, превращаясь в иероглиф, существует в междязыковом пространстве, как бы не относясь ни к одному национальному языку. Поэтика Г. Айги подразумевает приведение к общезыковому, но не через конструирование искусственного универсального языка, а через угадывание некоего праязыка, языкового гула, подобного надъязыку до вавилонского столпотворения.

Создаваемый образ идеального языка (надъязыка) предполагает не только возможный выход к любым языкам через их визуальную и аудиосоставляющую, но и абсолютную коммуницируемость любого невыразимого².

Поэту-билингву, использующему слова-шифтеры, удаётся обеспечить органичное и одновременно остранённое бытование иностранных слов в стихотворении, их иконичность и коммуницируемость.

До недавнего времени, когда речь шла о взаимодействии русских и иноязычных слов в поэзии монолингвов (или в случае культурного би-

² См. [Хузангай 2006: 116–124].

лингвизма), роль звукового образа слова обычно ограничивалась пространством макаронического стиха [Forster 1970], рифмующего русские и иноязычные слова (что можно логично обозначить термином межъязыковая параномасия). Распространенная схема макаронического стиха, в котором русские слова рифмуются с иностранными, а эффект усиливается написанием кириллицей и латиницей, на протяжении веков воспроизводится в поэзии. **В современной поэзии монолингвов наблюдается взлёт межъязыкового взаимодействия, основывающегося на гораздо более широком и многообразном использовании звукового образа стиха.** Фоническое взаимодействие иноязычных инкрустаций и русских слов может быть ориентировано не на читательский перевод и знание иностранного языка, а на слуховой образ, который затем осмысливается поэтом уже в системе родного языка. Поэтому в стихотворении И. Булатовского, построенного на созвучии французского *quoi* 'что' и русского звукоподражания *ква*, эпиграф переводится или снабжается пояснениями в тексте: *КВА?* / *Elle est retrouvée.* / *Quoi?* / *L'éternité.* / *Rimbaud* / *Вот* и «вечность», *вот* и «ква». / *И чего там? Ничего там,* / *и чему ни скажешь «хва!»*, / *знай, болтайся по болотам.*

В стихотворении А. Драгомощенко *Или уподобясь червю, приползти / По извилистому описанию розы, оставляя в итоге: / из rose is – / лишь только is...* – если подойти чисто формально к межъязыковым совпадениям, особенно мельчайших сегментов текста, то возникает некое подобие макаронической рифмы *приползти* и *из rose is* и того, что можно называть межъязыковой омофонией – русского предлога *из* и английского глагола-связки *is*, но далее заметно, что *из* и *is* соотносятся еще и с *извилистым*, в результате предлог *из* и приставка *из* объединяют свои значения, и уже полученный концепт *изымания* и *оставления* одновременно включается в глагол существования *is*, причем **что написано на каком языке, перестает играть существенную роль.**

Как у билингвов, так и у монолингвов в новейшей поэзии при внешнем сохранении приёмов макаронического стиха в корне изменяется поэтическая стратегия: так, в стихотворении Г. Айги «Небо-проигрыватель», посвящённом «Неоконченной симфонии» Шуберта (*Die Unvollendete Sinfonie*), в функции представления информации как сакральной (хеджирование) выступает немецкий язык, при этом, вводя иноязычную инкрустацию, поэт исподволь использует традиционное построение – *будет* можно воспринять как рифму к *Unvollendete* – но **привычный иронический эффект макаронического стиха не возникает:** *с полей / продолжаясь из боли / скоро дитя мое / будет / и шу-*

берт-тебе / Всегда-Unvollendete / где-то над болью / чтоб не завершиться / с полей.

Но есть и более классические случаи поэтической этимологизации, когда русское слово наделяется той омонимией, которая существует в другом языке, и благодаря совмещению омонимических значений языка оригинала происходит сближение не связанных иными отношениями (метафорическими, метонимическими) русских слов: «*No flash*», – *повторяет голос... / Что значит «флеш»? –... «вспышка» или «плоть»?* (В. Аристов). **Межъязыковое (надъязыковое) мышление позволяет заново осмыслить стертые значения слов и сочетаний не только на родном языке, но и на иностранном: смутная догадка о том / что в слове «rechargeable» / корень «речь»** (А. Черкасов). С другой стороны, иноязычная инкрустация может выступать в форме перевода с языка на язык, что можно назвать *множественной многоязычной этимологизацией* (см. [Азарова 2010]).

Иноязычные инкрустации и межъязыковые переходы у большинства поэтов начала XXI в. – это не эксперимент, они не кажутся каламбуром, т. е. игрой на столкновении значений. В этой антикаламбурности и отсутствии противопоставления языков – принципиальное отличие от традиции «макаронического стиха».

Оговорим одну важную общую закономерность поэзии XXI века: **если в тексте появляется одна инкрустация на каком-либо языке, то она, как правило, не бывает единичной, причем последующие инкрустации с большой долей вероятности будут на других языках.** Приведём пример максимальной формализации этой закономерности на коротком отрезке: *Пробуждение со словами / «Völkommen till Microsoft», – единственным, / что не нуждается в переводе* (А. Скидан). Соединение немецкого слова-шифтера *Völkommen*, отсылающего к английскому *welcome* и почти надъязыкового изначально английского *Microsoft*, оставляющего возможность для разного произнесения в зависимости от культуры и языкового окружения (Микрософт, Майкрософт), обеспечивается относительной совместимостью звукового облика слов (три слога с сильным ударным «о»). Характерен и внутри-текстовый поэтический комментарий – слова, не нуждающиеся в переводе. Обратим внимание, что облик иноязычных вкраплений, являющихся комбинацией интертекстов, тоже так или иначе образует общее звучание, например, в стихотворении К. Корчагина знаменитая цитата из Поля Верлена *Il pleure dans mon cœur (Плач в сердце моем)* соединяется с немецким выражением *im stillen raum (в тихом месте)*, взятом

из поэзии И.В. Гёте: *il pleure im stillen raum как в сердце поет / обрубок дня.*

Критерий звукового облика слова и связанных с ним явлений может служить инструментом для изучения новой проблемы восприятия чужого языка поэтами. Нами был проведён опрос 55 современных поэтов, которым было предложено привести набор звуков, которые создали бы образ звучания чужого (испанского) языка. Результаты опроса показали, что **моделирование звукового образа чужого языка поэтами представляет собой концептуализацию сложившегося опыта межкультурного трансфера.**

Выделение поэтами отдельных слогов восходит к конкретным словам, заимствованным в основном из прецедентной русскоязычной поэзии, но и не только: из популярных испанских песен, фамилий футболистов и географических названий, так, например, один из респондентов конструирует образ языка, в котором основным является сочетание «ст», и приводит целый ряд слов: *Конкистадор, Сервантес, Коста, Иньеста*. Можно выделить самые характерные испанские или испанизированные русские слова, которые воплощают в сознании говорящих образ испанского языка. Целый ряд поэтов, моделируя звучание, прямо называют то характерное испанское слово, которое для русского сознания является воплощением образа языка: *кабальеро, карамба, коррида, Санчо, донна Анна, Инезилья*. Даже если конкретные слова не названы поэтом, можно с очевидностью предположить, что выделение *кр* и двойного *рр* обязаны ряду *Кармен, коррида, каррамба, кавалер, конквистадор, командор, кукарача*.

Поэты более, чем рядовые носители языка, склонны репрезентировать и формировать образ чужого языка либо в виде псевдотекста, либо в виде слов, так или иначе связанных и транслирующих в ответы анкеты принцип «тесноты стихового ряда» [Тынянов 2002: 64].

Концептуализированный образ звучания в целом ряде ответов поэтов воплощается в специально написанных ими псевдотекстах, которые могут быть распространёнными или минимальными, состоять из одного псевдослова (*дэстло* Елены Фанайловой, *ХэЛэС* Игоря Жукова и др.). Некоторые псевдотексты целиком состоят из тех звукосочетаний, которые по отдельности так или иначе называют все поэты (*лада, триста, канчо, ферра* – Алёша Прокопьев, *гра- тэ- эль- ха- да- му* – Владимир Аристов, *ола, уэба, ля, ида* – Андрей Сен-Сеньков), но и ряд выделяемых поэтами существующих слов тоже образуют некое подобие псевдотекста, имеющее литературную или смешанную природу, как это

было видно на приведённом выше примере с *Конкистадором* и Сервантесом или в ответе Дмитрия Кузьмина («То, что мы имеем в голове об Испании, – это чудовищно: донна Анна, Инезилья, чаши утра»). Современные тексты на псевдоиспанском соотносятся с реальными текстами на испанскую тему в русской поэтической традиции (формулу которых представляет Козьма Прутков), но в то же время отличаются от них. Это в основном тексты, составленные из реальных испанских слов, перемешанных с псевдоиспанскими словами: *лора ла карера торо бланка соло мучачос...* (Дмитрий Григорьев), *Лафатура фуэрте параты коррес аньос* (Света Литвак), *Ми бахоль астас, / перте эн сийендо, / ой пахаро эрдэс анта йа рия, / тэкьеро, кантэ хоста мнья'вида сомбра...* (Анастасия Романова). Подобные псевдоиспанские тексты создавались и в эпоху Серебряного века. Приведём характерный пример в технике зауми Ольги Розановой: *Вульгарк ах бульваров / Варвары гусары / Вулье ара-бит/ А рабы бар арапы / Тарк губят тара / Алжир сугубят / Ан и енно / Гиенно / Гитана.... Гримасы / Гремит / Гимн / Смерти.*

Благодаря стремлению к концептуализации звукового облика чужого языка на основе создания собственных псевдотекстов, на поэтов оказывают значительное влияние уже существующие в культуре псевдотексты или тексты, на основании которых можно легко сконструировать свои псевдотексты, в том числе моделирование рифм известных русских «испанских» стихов, моделирование ряда собственных имён, географических названий, тоже заимствуемых из предшествующих текстов, или транслирование существующих пародий.

Это приводит к тому, что при формировании образа чужого языка поэты не склонны или мало склонны вспоминать или моделировать непосредственно звучащую речь. В случае, если речь всё-таки воспринимается на слух, как правило, не ставится задача декодирования, а восприятие идёт как чисто звуковой образ. Таким образом, **звуковой образ чужого языка конструируется современными поэтами в основном под влиянием прецедентных текстов русской литературы**, хотя и воспринимает эту традицию выборочно. **Концептуализация образа чужого языка обусловлена не столько языковым окружением, но и дискурсивной практикой, привычной для респондента.**

Л и т е р а т у р а

- Азарова Н.М.* Язык философии. Типологический очерк языка русских философских текстов XX в.: Монография. М.: Гнозис/Логос, 2010. 228 с.
- Кожевникова Н.А.* О паронимии в русской прозе // Язык. Культура. Гуманитарное знание. Научное наследие Г.О. Винокура и современность. М., 1999. С. 296–306.

- Успенский Ф.Б. Работы о языке и поэтике Осипа Мандельштама. «Соподчинённость порыва и текста». М.: Фонд «Развития фундаментальных лингвистических исследований», 2014. 216 с.
- Хузангай А. «На пути к ангельскому сплаву» // Айги: Материалы, исследования, эссе. В двух томах (том второй). М., 2006.
- Azarova N. Die poetische Grammatik Gennadij Ajgis: Vorzüge des intersprachlichen Denkens // Gedichte schreiben in Zeiten der Umbrüche. Tendenzen der Lyrik seit 1989 in Russland und Deutschland / Herausgegeben von Henrieke Stahl und Hermann Korte. Trier, 2016. S. 463–480.
- Forster L. The Poet's Tongues: Multilingualism in Literature (The de Carle Lectures at the University of Otago, 1968). Cambridge Univ. Press, 1970.

N.M. Azarova

Institute of Linguistics (Russian Academy of Sciences)

(Russia, Moscow)

natazarova@gmail.com

PHONETIC IMAGE OF THE WORD IN CONTEXT OF POETIC BILINGUALISM

This paper studies cross-language interaction in contemporary Russian poetry as a phenomenon based on phonetic image of the word. The strategies and means of use of phonetic image of the word as a tool of cross-language interaction are different in natural and cultural (originally monolingual) bilingual poets. These differences allow us to reconstruct peculiarities of poetic cognition characteristic for bilingual poets, in particular use of shifters, transfer words, ensuring the possibility of changing languages without using the standard code-switching technics. Contemporary poetry written by monolingual authors shows a great amount of cases of cross-language interaction based on a varied and vast appellation to phonetic image of the verse. Foreign language insertions and cross-language shifts are not experimental for monolingual and bilingual poets of early XXI century, these cases do not represent puns or play based on the collision of meanings, this absence of equivoque and withdrawal from opposing the languages bears a fundamental difference from the tradition of “macaronic verse”. The criterion of phonetic image of the word is an important tool for studying the perception of a foreign language by poets. Poets, more than an average speaker of a language, tend to form and represent the image of a foreign language in a pseudo-text. The linguistic context and discursive practices, usual for the speaker, condition poets’ conceptualization of the image of a foreign language.

Key words: Poetic bilingualism, cross-language interaction, contemporary Russian poetry, transfer words, phonetic image of the word.

R e f e r e n c e s

- Azarova N. [Poetic grammar of Aigi – to the benefits of cross-language thinking]. *Gedichte schreiben in Zeiten der Umbrüche. Tendenzen der Lyrik seit 1989 in Russland und Deutschland / Herausgegeben von Henrieke Stahl und Hermann Korte*. [Writing poetry in times of upheaval. Tendencies of poetry since 1989 in Russia and Germany. Edited by Henrieke steel and Hermann Korte]. Trier, 2016, pp. 463–480. (In Ger.)

- Azarova N.M. *Yazyk filosofii. Tipologicheskii ocherk yazyka russkikh filosofskikh tekstov XX v.: Monografiya*. [Typological study of the Russian Philosophical Language (XX century)]. Moscow, Gnosis/Logos Publ., 2010. 228 p.
- Forster, L. *The Poet's Tongues: Multilingualism in Literature (The de Carle Lectures at the University of Otago, 1968)*. Cambridge University Press, 1970.
- Khuzangai A. [«On the way to the angelic alloy»]. *Aigi: Materialy, issledovaniya, esse. V dvukh tomakh (tom vtoroi)*. [Aigi: Materials, research, essays. In two volumes (Volume Two)]. Moscow, 2006. pp. 116–124. (In Russ.)
- Kozhevnikova N.A. [About paronymy in Russian prose]. *Yazyk. Kul'tura. Gumanitarnoe znanie. Nauchnoe nasledie G.O. Vinokura i sovremennost'*. [Language. Culture. Humanities. Scientific heritage of G.O. Vinokur and modernity] Moscow, 1999, pp. 296–306. (In Russ.)
- Uspenskii F.B. *Raboty o yazyke i poetike Osipa Mandel'shtama. «Sopodchinennost' poryva i teksta»*. [Works on language and poetry of Osip Mandelstam. «Subordination of gust and the text»]. Moscow, Fond «Razvitiya fundamental'nykh lingvisticheskikh issledovaniy», 2014, 216 p.

С. Т Золян

*Институт философии НАН Армении
(Ереван, Армения)*

*Балтийский Федеральный университет им. Им. Канта
(Калининград, Россия)
surenzolyan@gmail.com*

«С Протеем будь Протей»: семантика перевода как семиотическая переменная

Все теории перевода отмечают многоликую природу перевода, указывают на разнообразии методов и стратегий. Подобная ситуация может привести к идее заменить теорию перевода ее эмпирическим коррелятом. Однако можно предложить иное: это будет (мета-)теория переводоведческой относительности, когда подобная множественность будет описана как набор основанных на отношении семейного сходства взаимодополняющих лингвистических, семиотических и герменевтических теорий, каждая из них адекватно описывает отдельный тип перевода. Подобная концепция основана на идее Шлейермахера о множественности методов перевода и теории Куайна о неопределенности перевода. Семантика текста оригинала понимается как зависимая от изменчивого социального и культурного контекста. Множественность и неопределенность перевода (как порождаемый в результате текст-продукт) есть способ выявления потенциала оригинального текста, понимаемого как смыслопорождающий процесс.

Ключевые слова: теория перевода, текстоцентричная семантика, неопределенность перевода, непереводаемость.

1

Теория перевода – когда осознанно, когда нет – неизбежно основывается на некоторой лингвистической теории. Характер этой теории предопределяет подходы, согласно которым будет описываться и оцениваться практика перевода. При этом многоаспектность процесса перевода, с одной стороны, и многообразие и разнородность различных типов и стратегий перевода, с другой, делают необходимым их описание посредством взаимодополняющих, но не сводимых друг к другу теорий, основанных на альтернативных принципиально различных подходах. Одни и те же феномены будут по-разному описываться в теориях, основанных на различных принципах (нестрогих или интуитивных аксиоматиках): описываемое как отклонение в одной теории предстанет как базисное в другой, не говоря уже о возможности описания феноменов, необъяснимых посредством других теорий.

В свое время так формулировал проблему Ф. Шлейермахер. Выделяя два основных типа перевода¹, он говорил о принципиальной невозможности сведения их к единой теории: *«О каких бы методах перевода ни шла речь – о формальном или содержательном, о точном или изящном, все неизбежно сводится к двум вышеупомянутым; что касается их достоинств и недостатков, то точность и передача смысла, буквализм и полная свобода в рамках одного метода будут пониматься совершенно иначе, чем в рамках другого»* [Шлейермахер 2000: 32–33].

При подобной разнородности критериев место некоторой общей теории может занять нечто вроде практического руководства. В XX в. эта идея возродилась, но уже в совсем иной философской традиции и без какого-либо упоминания Шлейермахера: она получила широкую известность как принцип неопределенности (indeterminacy) перевода У. Куайна: различные теории («руководства») могут адекватно описывать речевую деятельность, но будут не совместимы друг с другом – приемлемый, согласно одной теории, перевод может быть не эквивалентен другому, приемлемому уже в рамках другой теории [Куайн 2000: 44].

Подобная ситуация может привести к идее заменить теорию перевода ее эмпирическим аналогом: «руководством» или «пособием», что и было предложено одним из наиболее авторитетных исследователей в данной области [Nida 1991:21].

Тем не менее возможен и иной подход, при котором именно это теоретическое и практическое разнообразие и несопоставимость становятся подлежащей описанию и объяснению основной проблемой теории перевода. Можно исходить из того, что существуют различные взаимодополняющие лингвистические теории, основанные на различных лингвистических постулатах и ориентированные на описание определенных типов перевода. Тогда исходной задачей будет соотнесение и оценка соответствия аксиоматики той или иной теории характеру того или иного типа перевода.

В данной заметке мы попытаемся показать, что большая часть из существующих теорий перевода основаны на некоторых фундаментальных предпосылках, которые условно можно назвать словоцентричными (сам термин был предложен в [Алпатов 1982]). Такой подход ориентирован на тот тип перевода, при котором основной задачей является точное воспроизведение лексических значений и их упорядочение посред-

¹ «Либо переводчик оставляет в покое писателя и заставляет читателя двигаться к нему навстречу, либо оставляет в покое читателя, и тогда идти навстречу приходится писателю» [Шлейермахер 2000: 32]

ством аналогичной синтаксической структуры. Уже применительно к теории значения и референции такой подход наталкивается на давно указанные фундаментальные проблемы, не имеющие в рамках данной теории удовлетворительного решения (вспомним придуманное Куайном знаменитое «гавагаи», когда невозможно определить, обозначает ли это слово кролика или нечто иное, связанное с кроликом)².

Попытаемся сформулировать основные догмы словоцентричного подхода и рассмотреть перспективы новой теории, открывающиеся при выдвижении их альтернатив. Как нам представляется, большинство семантических теорий, как в лингвистике, так и в философии языка и логической семантике, основываются на трех постулатах: 1) слово имеет значение; 2) говорящий знает значение слов; 3) знание языка есть знание значений слов и (грамматических) правил их употребления.

Все эти теории исходят из того что слово обладает смыслом и значением независимо от контекста. В качестве сферы, где возможны отклонения, признается поэтическая семантика, в которой под влиянием текстуальных, интертекстуальных и контекстуальных отношений происходит трансформация естественных значений слова.

Этим постулатам следует и теория перевода. Дело представляется так, как если бы слово имело набор закрепленных за ним значений и говорящий (автор) производил бы адекватный выбор из данной ему парадигмы. Переводчик должен найти это значение и привести ему в соответствие лексическую единицу из словаря языка перевода.

Но возможен и противоположный подход – при котором нормальной характеристикой системы будет именно то, что признается как характеристика поэтического языка, а как частный (вырожденный) случай – что имеет место при так называемом «обычном» употреблении языка. В таком случае ситуация, когда «говорящий не знает языка, на котором говорит»³, будет характеристикой не только такого экзотического явления, как глоссалалия, но и речевой деятельности в целом⁴.

² Заметим, что намного раньше эта умозрительная ситуация была описана Б. Малиновским: на практических примерах он продемонстрировал невозможность основанного исключительно на лексических соответствиях адекватного перевода в иной социокультурной среде и необходимость учета контекстуальных факторов [Malinovsky 1923].

³ «...В глоссалалии самое поразительное, что говорящий не знает языка, на котором говорит. Он говорит на совершенно неизвестном языке. И всем и ему кажется, что он говорит по-гречески или по-халдейски» [Мандельштам 1987: 43].

⁴ Ср.: «Человек обладает способностью строить язык, в котором можно выразить любой смысл, не имея представления о том, как и что означает каждое слово» [Витгенштейн 1958: 4.002].

Если основанные на выприведенных постулатах являются «словоцентричными», то альтернативные им семантические теории можно называть «текстоцентричными» или контекстно-зависимыми. Они будут исходить из того, что

1) слово не имеет фиксированных и независимых от контекста значений;

2) соответственно, говорящий не может знать значения слова (раз его нет в языке);

3) соответственно, знание языка не есть знание значений слов и (грамматических) правил их употребления.

Безусловно, это негативные характеристики, которые должны быть дополнены позитивными – как слово «приобретает» значение, или, точнее, каким образом слово начинает соотноситься с внутриязыковыми смыслами и – посредством этих смыслов – с экстралингвистическими значениями. Хотя подобных законченных теорий на сегодняшний день не существует, но их принципы были провозглашены еще в первой трети XX в.: в философии языка – это Людвиг Витгенштейн, в лингвистике – Луи Ельмслев, в поэтике – Осип Мандельштам (подробнее см. [Золяна 2013; 2015]).

При таком понимании слово не может обладать фиксированным и не зависящим от контекста смыслом. Соответственно, говорящий не в состоянии знать смыслов употребляемых им слов. Однако есть разница между отсутствием «представления о том, как и что означает каждое слово» в родном языке и «не-знанием» лексики неизвестного говорящему языка. Естественно, что на незнакомом языке он не будет в состоянии выразить какой-либо смысл, даже если механически запомнит словник данного языка.

Предлагаемый подход позволяет решить эту дилемму. Если понимать смысл как функцию от текста и контекста, то знать смысл слова – это знать, какой смысл может выражать слово в том или ином контексте. Поскольку знание всех контекстов доступно лишь вечному и всеведущему существу, то полное знание контекстов и, соответственно, всех возможных смыслов оказывается для говорящего недостижимым. Поэтому для говорящего знать смысл слова – это уметь вычислить его смысл как функции в некотором множестве контекстов: начиная от нормативного до новаторского. Тем самым на весь лексикон переносятся принципы описания индексальной семантики.

2

Альтернативная словоцентричной теория требует не только переосмотра вышеприведенных постулатов, но, прежде всего, понимания текста как динамического объекта. Как то предлагал Ю.М. Лотман еще в 80-е годы [Лотман 1981], текст необходимо рассматривать динамически, в процессе его порождения и функционирования, это не контейнер для «готовых» смыслов, а их «генератор». Исходный объект текстоцентричной семиотики и лингвистики – это текст, но изучаемый «не в себе и для себя», а как целокупность его многомерной гетерогенной смысловой структуры, множественности языков порождения и интерпретации, а также и контекстно обусловленных коммуникативных характеристик. Единицы языка будут в таком случае определяться не столько посредством их внутрисистемных синтагматических и парадигматических отношений, а относительно их функции в организации текста и его возможных приложений (интерпретаций). При таком подходе исходным оказывается не слово, из которых потом составляются тексты, а напротив – как коммуникативная единица выступает текст, в котором слово наделяется смыслом исходя из его не только внутрисистемных характеристик, но и интертекстуальных и контекстуальных характеристик. Учитывая, что последние не могут быть стабильными⁵, то и семантика текста обречена на постоянные изменения. Знаковая форма текста не меняется, что создает иллюзию его тождественности самому себе, однако смысл под воздействием новых интертекстов и контекстов подвержен постоянному изменению. Остановка этого процесса знаменует смерть текста или его мумификацию в виде памятника истории языка или литературы. В этом отношении перевод оказывается наиболее адекватной формой существования текста – он, откликаясь на процесс семантических изменений, влечет за собой и изменение знаковой формы текста.

Если исходить из того, что семантика текста – динамическая, изменяющаяся в зависимости от контекста многомерная структура, то переводом-эквивалентом может стать зафиксированное на другом языке

⁵ Фиксация подобных характеристик достигается особыми средствами – как, например, особые правила толкования и перевода юридических актов, международных договоров, сакральных текстов и т. д. – когда необходимо сохранить неизменной «первозданную» (т. е. зафиксировать контекст и интертекст в момент создания) семантику текста. С другой стороны, полноценное (т. е. не ограниченное только той или иной социолингвистической сферой) функционирование текста нейтрализует подобные ограничения – так, например, в американской культуре функционирование «Декларации независимости» напоминает характеристики скорее художественного текста, и она, порождая новые значения, в этом смысле становится непереводаемой.

множество отображений этой структуры. Как нам представляется, этот основной принцип контекстно-зависимой семантики применительно к переводу можно выразить как «протеизм» – для семантического «протеизма» оригинала адекватной передачей станет «протеизм» множественного (многовариантного) текста-перевода. Как выразил этот принцип в стихотворении «Переводчику» (1904) Вячеслав Иванов, *С Протеем будь Протей!*

3

Заключая, заметим следующее. Использование принципиально различающихся лингвистических теорий приводит к различающимся и не сводимым друг другу теориям перевода. Так, словоцентричная теория не оставляет места для такого понятия как «непереводимость» и в то же утверждает возможность (хотя бы как идеал) «наилучшего» перевода. Обратная ситуация возникает при использовании текстоцентричной теории: комплекс «переводимость/непереводимость» есть характеристика любого текста, которая эксплицируется как множество выводимых друг из друга вариантов. Текст отображается как множество взаимодополняющих переводов, каждый из которых удовлетворяет некоторым, различающимся друг от друга критериям приемлемости (переходя к эстетическим категориям, назовем это «степенью совершенства»).

Такие характеристики в той или иной степени присущи не только поэтическому, но и любому типу перевода, но при поэтическом переводе они оказываются особо наглядными в силу особенности поэтических текстов и стратегий его восприятия, что и подлежит экспликации посредством текстоцентричных теорий перевода. Но что примечательно, к аналогичным выводам можно прийти от обратного поэтическому употреблению языка – путем логико-семантического анализа обычной коммуникации. В этом смысле поэзия и логика и совпадают по конечным результатам.

Вновь вспомним теорию неопределенности перевода У. Куайна, одним из ее следствий было то, что вследствие несовместимости («неэквивалентности») получаемых в соответствии с различными «руководствами» переводов мы оказываемся не в состоянии указать, какой именно из переводов следует выбрать (какой из них лучший). Впоследствии (1987) Куайн счел необходимым уточнить: отсутствие перевода, признаваемого всеми теориями как приемлемый, не есть свидетельство тому, что такового не существует. Наоборот: *«Неопределенность озна-*

чает не невозможность приемлемого перевода, а возможность множества таковых» [Куайн 2002: 45].

Соответственно, это свидетельствует не только о приемлемости различающихся переводов, но и о неизбежности появления различных теорий, описывающих варьирующиеся характеристики и условия приемлемости и переводимости/непереводимости.

Л и т е р а т у р а

- Алпатов В.М.* О двух подходах к выделению единиц языка // Вопросы языкознания. 1982. № 6. С. 66–73.
- Витгенштейн Л.* Логико-философский трактат. М.: Изд-во иностранной литературы, 1958. 131 с.
- Золян С.Т.* Текстцентричная семантика и теория перевода // Иностранные языки в высшей школе. 2013. Вып. 2 (25). С. 11–18.
- Золян С.Т.* О формальном аппарате контекстно-зависимой композиционной семантики // Иностранные языки в высшей школе. 2015. Вып. 2 (33). С. 3–19.
- Куайн У.* Слово и объект. М.: Логос; Праксис, 2000. С. 386.
- Куайн У.* Еще раз о неопределенности перевода // Логос. 2005. № 47. С. 43–45.
- Лотман Ю.М.* Семиотика культуры и понятие текста // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1981. Вып. 515. С. 8–28.
- Мандельштам О.Э.* Слово и культура // *Мандельштам О.Э.* Слово и культура: Статьи. М.: Советский писатель, 1987. С. 39–43.
- Шлейермахер Ф.* О разных методах перевода: Лекция, прочитанная 24 июня 1813 г. Вестник МГУ. Сер. 9: Филология. 2000. № 2. С. 127–145.
- Malinowski B.* The problem of meaning in primitive languages // *Ogden C.K., Richards I.A.* The Meaning of Meaning: A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism. Magdalene College, University of Cambridge, 1923. P. 296–337.
- Nida Eugene A.* Theories of Translation // TTR: traduction, terminologie, rédaction. Vol. 4. No. 1. 1991. P. 19–32.

S. T. Zolyan

*Institute of Philosophy, National Academy of Sciences
(Yerevan, Armenia)*

Im. Kant Baltic Federal University

(Russia, Kaliningrad)

surenzolyan@gmail.com

«AGAINST PROTEUS BE PROTEUS» THE SEMANTICS OF TRANSLATION AS A SEMIOTIC VARIABLE

All the theories of translation point out the multifaceted nature of translation, the variety and diversity of its different types and strategies. Such a situation may lead to the idea to replace the theory of translation by its empiric counterpart. However, the another approach is also possible – this is to be the (meta-)theory of the traductological relativity:

such multiplicity can be described through the set of linguistic, hermeneutic and semiotic theories based on the family resemblance relation: each of them adequately describe as particular type of translation; mutually they complemented each other. Our conception is based on the Quine's theory of indeterminacy of translation and Schleiermacher's ideas of the multiplicity of the translation methods. The semantics of the original text depends on the changing cultural and social context. The multiplicity and indeterminacy of translations (the resulting set of text-products) will explicate the semantic potential of the original text-as-a-process.

Key words: theory of translation, textocentric semantics, indeterminacy of translation, intranslatability.

R e f e r e n c e s

- Alpatov V. M. [On two approaches to the allocation of units of language]. *Voprosy jazykoznanija*, 1982, no. 6, pp. 66 – 73. (In Russ.)
- Witgenstein L. *Logiko-filosofskij traktat* [Tractatus Logico-Philosophicus]. Moscow, Izd. Inostrannoj Literatury Publ., 1958. 131 p.
- Zolyan S. T. [Tekstocentric semantics and theory of translation]. *Inostrannye yazyki v vysshei shkole*. 2013, no. 2 (25), pp. 11–18. (In Russ.)
- Zolyan S. T. [The formal apparatus of context-sensitive compositional grammar]. *Inostrannye yazyki v vysshei shkole*. 2015, no. 2 (33), pp. 3–19. (In Russ.)
- Quine Willard. *Slovo i ob"ekt*. [Word and Object]. Moskva, Logos, Praxis Publ., 2000. 386 p.
- Quine Willard [Once again on the indeterminacy of translation]. *Logos*, 2005, no. 47, pp. 43–45.
- Lotman Yu. M. [The semiotics of culture and the notion of text]. *Uchenye zapiski Tartuskogo gos. un-ta*, 1981, no. 515, pp. 8–28. (In Russ.)
- Mandel'shtam O. [Word and culture]. Mandel'shtam O. *Slovo i kul'tura: Stat'i*. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1987, pp. 39–43. (In Russ.)
- Schleiermacher F. [On the different methods of translation: Lecture given on 24 June 1813]. *Vestnik MGU*, Ser. 9. Filologiya, 2000, no. 2, pp. 127–145.
- Malinovski B. The problem of meaning in primitive languages. Ogden C. K., Richards I. A. *The Meaning of Meaning: A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism*. Magdalene College, [University of Cambridge](http://www.cambridge.org), 1923, pp. 296–337.
- Nida Eugene A. Theories of Translation. *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 4, no. 1, 1991, pp. 19-32.

Михаил Эпштейн

*Университет Эмори
(США, Атланта)
russmne@emory.edu*

Парадоксальные речевые акты в литературе. Трансформативы и контраформативы

В статье рассматриваются два типа речевых актов: трансформативные и контраформативные. Раньше они не выделялись, хотя имеют первостепенное значение для понимания логики парадоксов и смысловой динамики текстов. Трансформативы и контраформативы могут быть поставлены в один ряд с перформативными речевыми актами, но не входят в их число, поскольку парадоксальным образом соединяют черты перформативных и констативных высказываний. Трансформатив – это такой речевой акт, который радикально меняет роли и взаимоотношение его участников, Трансформативное высказывание (например, объяснение в любви или признание в совершенном преступлении) не только сообщает нечто об отношении говорящего к собеседнику, но и меняет это отношения самим фактом сообщения о нем (переход с «вы» на «ты», переход к внеязыковым способам коммуникации или дискommunikации – объятие, удар, выстрел). Контраформатив – это такой речевой акт, прагматика которого противоречит его семантике: например, многословный призыв к молчанию, совет не слушаться ничьих советов или самопротиворечивая идентификация субъекта речи как мертвого, немого и т.п. Контраформатив осуществляет *противоположное* тому, что сообщает или провозглашает. Эти типы речевых актов иллюстрируются примерами из русской и мировой литературы: от Софокла до Достоевского и Чехова и современных авторов (Д. Пригов, Д. Драгунский). Статья ставит задачей не описать всесторонне парадоксальные типы высказываний, но лишь артикулировать их концептуально терминологически и привлечь к ним дальнейшее внимание филологов и философов.

Ключевые слова: речевой акт, коммуникация, парадокс, перформатив, трансформация, контраформатив, семантика, прагматика

В существующей теории речевых актов, разработанной Джоном Л. Остином [Austin 1962], выделяются констативные (constative) и перформативные (performative) высказывания. Констативы сообщают о фактах, констатируют некое положение вещей: «Мама мыла раму», «Земля вращается вокруг Солнца». В отличие от них, перформативы сами исполняют то, о чем сообщают, т. е. осуществляют те действия, о которых объявляют, самим фактом такого объявления. Например, перформативны дипломатическое «Объявляем войну» и джентльменское «Вызываю на дуэль». «Провозглашение» (annunciation) является, пожалуй, самым известным типом перформативных высказываний. «Про-

возглашается независимость нашей республики», «Объявляю Олимпийские игры открытыми». Другой тип перформативов – контрактивные высказывания: «Договорились: жду тебя в среду». «Обещаю не подвести». «Спорим, что он не придет». «Завещаю все мое имущество сыну» и т. д. Перформатив – это «слово есть дело». Перформативные высказывания не могут оцениваться как истинные или ложные; поскольку они не соотносятся с внеречевой ситуацией, их можно назвать *самоистинными*.

Трансформативный речевой акт

Наряду с констативными и перформативными высказываниями можно выделить еще один класс: *трансформативные*. Они трансформируют исходную коммуникативную установку (presupposition) речевого акта, сообщают об отношении говорящего к собеседнику нечто такое, что радикально меняет само это отношение. К их числу относятся признания: «Я тебя люблю». «Я больше тебя не люблю». «Я решил уйти от тебя». «Я – твой отец». «Я убил твою сестру». «Мы больше не друзья». Они меняют коммуникативные роли говорящих вплоть до противоположных. Друзья становятся любовниками или, наоборот, врагами; малознакомые люди оказываются отцом и сыном; господин и раб меняются местами, и т. п. Знаками такой трансформации может быть прекращение знакомства, переход с «вы» на «ты» и наоборот, переход к внеязыковым способам коммуникации или дискommunikации (удар, драка, выстрел...).

Например, «я тебя люблю» – это, как правило, не чисто констативное высказывание, которое сообщает о наличии такого чувства (в отличие от высказывания в третьем лице: «Иван любит Марию»). Это и не перформативное высказывание, так как оно не осуществляется актом самого говорения (в отличие, например, от провозглашаемого священником: «объявляю вас мужем и женой»). Это трансформативное высказывание, поскольку оно не только сообщает нечто об отношении говорящего к собеседнику, но и меняет это отношения самим фактом сообщения о нем. Признание в любви – коммуникативный акт, преобразующий изнутри сам процесс коммуникации. Это момент напряженной бифуркации в эмоционально-речевой сфере: от признания в любви предполагается переход к внесловесной коммуникации – языку жестовому, тактильному (прикосновение, объятие, поцелуй), либо, в случае отрицательного ответа, разрыв коммуникации (молчание, уход, пощечина). Разумеется, в реальности выбор намного богаче, важно лишь

подчеркнуть, что трансформатив – это речь, взрывающая сами условия речи.

Часто трансформативные высказывания описывают отношения между говорящими, т.е. выстраивают метауровень ситуации общения. Однако далеко не все подобные высказывания являются трансформативными. Например, «давай больше общаться», «нам нужно лучше понимать друг друга» – метаречевые, но не трансформативные речевые акты.

Трансформативами богаты сочинения Ф. Достоевского. Например, в «Преступлении и наказании» трансформативом в разговоре Раскольникова с Соней служат его слова «погляди-ка хорошенько», вдруг открывающие Соне, кто перед ней. Это уже не благодетель ее отца, каким она раньше его воспринимала, но убийца ее подруги.

– Так не можешь угадать-то? – спросил он вдруг, с тем ощущением, как бы бросился вниз с колокольни.

– Н-нет, – чуть слышно прошептала Соня. – *Погляди-ка хорошенько.*

.....

– *Угадала?* – прошептал он наконец.

– Господи! – вырвался ужасный вопль из груди ее» [Достоевский 1973: 315]¹.

Знаком изменившихся отношений служит немедленный переход Сони на «ты» с Раскольниковым. Раньше только он говорил ей «ты», а она обращалась к нему на «вы». Но теперь перед ней – не господин студент, а преступник, отверженный, ее брат по несчастью:

– Нет, нет *тебя* несчастнее никого теперь в целом свете! – воскликнула она, как в испуге... .. за *тобой* пойду, всюду пойду! О господи!.. Ох, я несчастная!.. И зачем, зачем я *тебя* прежде не знала! Зачем *ты* прежде не приходил?... [Достоевский 1973: 316].

В рассказе А. Чехова «Толстый и тонкий» встречаются два друга детства и непринужденно предаются гимназическим воспоминаниям. Но вот оказывается, что один из них стоит на несколько ступеней выше по служебной лестнице:

– Нет, милый мой, поднимай повыше, – сказал толстый. – *Я уже до тайного дослужился... Две звезды имею.*

¹ Курсивом в цитатах здесь и далее выделены элементы трансформативных высказываний.

После этого меняется все: и манера обращения, и интонация, и даже внешность тонкого. С «ты» он переходит на «вы», начинает употреблять подобострастные словоеры и обращается к другу уже не «Миша», а «ваше превосходительство»:

Тонкий вдруг побледнел, окаменел, но скоро лицо его искривилось во все стороны широчайшей улыбкой; казалось, что от лица и глаз его посыпались искры. Сам он съезжился, сгорбился, сузился... <...>

– Я, ваше превосходительство... Очень приятно-с! Друг, можно сказать, детства и вдруг вышли в такие вельможи-с! Хи-хи-с. <...> Милостивое внимание вашего превосходительства... вроде как бы живительной влаги...

Первооткрывателем трансформативов, хотя и не в специально лингвистическом смысле, можно считать Аристотеля. В «Поэтике» он выделяет два элемента трагического действия: перипетию и узнавание: «Перипетия – это перемена происходящего к противоположному... Так, например, в «Эдипе» вестник, пришедший с целью обрадовать Эдипа и избавить его от страха перед матерью, объяснив ему, кто он был, произвел противоположное действие» [Аристотель].

Трансформативный речевой акт именно ведет к перипетии, перевоороту ситуации. Причем часто это происходит благодаря узнаванию, т. е. выявлению иной идентичности в говорящем либо его собеседнике. «Узнавание, как обозначает и самое слово, – это переход от незнания к знанию, или к дружбе, или вражде тех, кого судьба обрекла на счастье или несчастье. А самые лучшие узнавания те, которые соединены с перипетиями, как, например, в «Эдипе» [Аристотель].

Трансформативный тип высказывания аналогичен совмещению перипетии и узнавания. Высказывается нечто, что приводит к перестановке ролей говорящих и изменению типа коммуникации между ними. Так, Эдип узнает от старого пастуха, что, вопреки приказу Иокасты, тот пощадил младенца, самого Эдипа, который впоследствии становится убийцей своего отца и мужем своей матери.

Пастух О, горе! Страшно молвить...

Эдип А мне страшней услышать... Говори!..

Пастух Дитя – я помню – звали царским сыном... <...>

Когда ты тот, кем он тебя назвал,

О, царь мой, ты несчастен!..

Эдип Горе! Горе!

Отныне мне все ясно. Свет дневной,

Погасни же в очах моих! Я проклят,
И проклятым рожден – я осквернил
Святое ложе, кровь святую пролил!
Софокл. Эдип-царь [Софокл]

Изучение трансформативов имеет для философии и логики не меньшее значение, чем изучение перформативов и семантических парадоксов. В таких высказываниях, как «критянин говорит, что все критяне лжецы» (парадокс Эпименида), объект высказывания совпадает с его субъектом, что ведет к известным логическим парадоксам (если критянин прав, то он лжет). В трансформативах объект высказывания чаще всего совпадает с его адресатом: «Ты подлец», «Я тебя никогда не любила», «Я жду от тебя ребенка», «Ты написал на меня донос», «Я тебя убью», «Между нами все кончено», «Все, что я говорила тебе раньше, – неправда». Именно превращение адресата сообщения в его объект, как в случае узнаваний или интимных признаний, чаще всего ведет к трансформативному эффекту, к установлению или разрыву коммуникации или изменению ее типа. Впрочем, возможно и совпадение объекта с субъектом, если это принципиально меняет роль адресата: «Я – Мессия», «Я – твой отец», «Я тайный советник» и т. д.

Контраформативный речевой акт

Еще один тип речевого акта, соотносимый с перформативным, – *контраформативный* (counterformative). Это перформатив наоборот: он осуществляет *противоположное* тому, что сообщает или провозглашает.

Приведем примеры контраформативов в бытовой речи:

Не слушайте ничьих советов!

Это высказывание требует не слушать советов – и вместе тем дает совет. Послушаться его – значит не послушаться.

Ты уже спишь? – Да!

Примером контраформатива, развернутого в целое поэтическое произведение, может служить стихотворение Ф. Тютчева «Silentium». Его крылатая строка «Мысль изреченная есть ложь» – яркий образец контраформативного акта, само осуществление которого находится в противоречии с его содержанием. Понятие «ложь» относится и к той мысли, которая высказана в данной фразе, а значит, истинно ее опровержение: «мысль изреченная не есть ложь».

Ролан Барт характеризует высказывание «я мертв» из новеллы Эдгара По «Правда о том, что случилось с мистером Вальдемаром» как «языковой скандал». «...В известном смысле можно сказать, что перед нами – перформативная конструкция, но такая, которую ни Остин, ни Бенвенист, конечно, не предвидели в своих анализах <...> В нашем случае невозможная фраза перформирует собственную невозможность» [Барт 1989: 453–454]. По сути, Барт дает точное определение контраформатива как перформатива наоборот. Контраформативные речевые акты не осуществляют то действие, которое они обозначают, но демонстрируют свою несовместимость с ним, свою невозможность или ложность.

Контраформативным может быть целый текст, который сообщает о том, что данный предмет не стоит внимания, что выставка не удалась, что книга пустая и бессмысленная, что помпезное мероприятие выеденного яйца не стоит, – и тем не менее длинно, обстоятельно рассказывает о том, что, по утверждению автора, не заслуживает сообщения. Контраформативы часто встречаются во вступительных, начальных разделах текста, задавая упругую динамику противоречия между исходным содержанием и конечной целью сообщения (или видимым ее отсутствием). «Итак, премьера состоялась. Но писать в сущности не о чем...» И далее следует подробный отчет о том самом событии, которое, по исходной заявке, вообще не достойно описания.

Типичный пример контраформатива – такие зачины, предваряющие долгие рассуждения: «Не знаю, что и сказать». «Тут и говорить не о чем». «Мне трудно об этом судить».

Можно выделить *фундаментальные* контраформативные высказывания, значение которых противоречит базовой прагматике – самой возможности высказывания. «Я мертв» и «Я не человек» относится к этой категории. Сюда подходит любая самоидентификация, отличная от человеческой: я слон, я полевой цветок, я камень, я планета, я клетка. Например, одно из стихотворений Е. Евтушенко начинается так: «Я кошелек. Лежу я на дороге». Прием персонификации, когда в сказках или стихах начинают говорить вещи, стихии, деревья, может рассматриваться как контраформативный.

Я не умею говорить.

Я не умею писать.

Мне нечем и не на чем писать.

Круг контраформативов можно расширить, включив в них практически все высказывания от первого лица, предикат которых стоит в настоящем времени и не выражен глаголами «пишу», «думаю», «знаю», т. е. глаголами интеллектуального действия, совместимыми с актом письма. Высказывания типа «я бегу» или «я плыву» по сути контраформативны, поскольку их прямой смысл исключает параллельную письменную деятельность, на которую указывает первое лицо настоящего времени.

К числу контраформативов можно отнести и такие высказывания, прагматический эффект которых – намеренно или нет – противоречит их прямой интенции. Таковы сократовское «я знаю, что ничего не знаю» и гегелевское «история учит человека тому, что человек ничему не учится из истории».

Утверждение «Я умнее всех», произнесенное без оттенка самоиронии, может свидетельствовать об отсутствии у говорящего того качества, которое он приписывает себе. Последняя книга Фридриха Ницше «Ессе Ното» названиями своих глав: «Почему я так мудр», «Почему я так умен», «Почему я пишу такие хорошие книги», «Почему я являюсь роком» – провоцирует их интерпретацию как контраформативов.

Самокритика и самоирония, как правило, относятся к контраформативному типу высказывания, очень существенному для всего дискурса гуманитарных наук. Непонимание или недооценка контраформативности может привести к межкультурным или межэтническим конфронтациям. Например, культура А устами своих заслуженных и уважаемых представителей покаянно заявляет о своем несовершенстве, о преобладании в ней узкого канона, в котором слабо представлены ценности других культур, таких, как В и С. Культура В делает из этого вывод, что культура А глубоко ущербна, поскольку она принижает себя. Культура С из этой самокритики культуры А делает еще более решительный вывод о своем превосходстве над нею. Между тем именно самокритика культуры А свидетельствует об ее открытости, о ее готовности вбирать ценности других культур, что нисколько не умаляет ее достоинства, а напротив, ставит выше тех культур, которые настаивают на своей исключительности, гордятся своей «суверенностью». Самокритика контраформативна, поскольку акт признания своих недостатков есть первый и важнейший шаг к их преодолению. Прагматика высказывания (позитивная) здесь вступает в противоречие с его семантикой (отрицательной, критической).

Контраформативы представляют собой малоисследованный тип языковых парадоксов, возникающих в результате расхождения семантических и прагматических аспектов сообщения, *message* и *medium*. Контраформативы образуются из разрыва *между передаваемой информацией и эффектом ее передачи*. Сам факт, время, длительность передачи сообщения могут вступать в противоречие с его содержанием, когда, например, громко призывают к молчанию или долго говорят о том, что говорить не о чем.

Следует отличать контраформативы от семантических парадоксов самореференции, типа «парадокса лжеца». Последние связаны с циркулярностью значения, использованием одного понятия на двух уровнях – субъекта и объекта высказывания («это предложение ложно»). Контраформативы образуются не собственно в области семантики (значения), а в области соотношения семантики и прагматики: значение сообщения противоречит факту или цели его передачи.

Соединение трансформативов и контраформативов

До сих пор трансформативы и контраформативы обсуждались раздельно, но они могут соединяться и дополнять друг друга, усиливая парадоксальность речевых актов.

Выделим один тип контраформатива, основанный на парадоксе коммуникативной установки. Говорящий ищет согласия собеседника, приводит аргументы, объясняет мотивы, иногда даже угрожает в случае разногласия. Но если собеседник охотно идет ему навстречу, это вызывает крайнее неудовольствие и может привести к полной трансформации коммуникативных отношений. Например, если говорящий из деланной скромности принижает свою роль и превозносит собеседника, а собеседник принимает это за чистую монету и начинает куражиться, возникает конфликт. Или если один из партнеров заявляет другому: «Я ухожу от тебя» – в сознательной или бессознательной надежде, что его удержат от этого шага, то покорное согласие – «что ж, уходи» – может вызвать ярость. В этом случае контраформативы, заявляя или утверждая одно (семантика), подразумевают другое, прямо противоположное (прагматика).

В рассказе Дениса Драгунского «Гордость и предубеждение. Откровенно, по-мужски» отец девушки вызывает ее друга на разговор и требует оставить дочь в покое. Просто так погулять можно, а о женитьбе пусть не мечтает. Молодой человек отвечает, что он и не собирается жениться. Отец, оскорбившись, выгоняет его из дома, хотя собеседник

сразу же согласился исполнить его просьбу. Слишком легко, поскольку отцу хотелось бы встретить какое-то сопротивление, свидетельство привязанности молодого человека к своей дочери.

Таков контраформативный аспект речевого поведения персонажей, но есть и трансформативный. Начинается разговор вежливо: «я не осуждаю вас», – а кончается эмоциональным взрывом: «вон отсюда». Трансформативом здесь служат фразы: «Аня – хорошая девочка, да. Ну и всё. Почему я должен на ней жениться?» Эти же фразы выступают и как контраформативные, поскольку в устах молодого человека, выражая согласие с отцом, они несут противоположный смысл: инициатива отказа теперь исходит уже от самого «жениха».

Далее парадоксальность речевой ситуации усиливается, и функции трансформатива и контраформатива опять-таки переходят друг в друга:

В коридоре Толю ждала Аня.

– Значит, *хорошая девочка и всё?* – прошипела она.

– Поехали ко мне, – сказал он. – А завтра с утра – в загс.

– Спасибо, я подумаю. Тебя довести до станции?

– Сам дойду.

Фраза про «хорошую девочку» теперь разрушает и отношения молодых людей, хотя Толя, вопреки своему прежнему заявлению, предлагает регистрацию брака. Соглашаясь с советом отца («не жениться»), он достигает прямо противоположного эффекта (ему отказывают от дома), а действуя вопреки запрету («с утра – в загс»), добивается лишь его усиления (теперь его выпроваживает уже и дочь). Мы видим, как семантика речевого акта вступает в противоречие с его прагматикой: согласие – разъединяет, а несогласие – усиливает разъединенность. Такая динамическая игра, «перестрелка» между семантикой и прагматикой и составляет коллизию речевых актов в рассказе.

Как пример слияния контраформатива и трансформатива в одном кратчайшем речевом акте приведем манеру поэта и художника Дмитрия Пригова представлять себя в полной официальной форме, как «Дмитрия Александровича». Точно так же он обращался ко всем собеседникам, даже к ближайшим друзьям, – по именам-отчествам, которые безукоризненно помнил. По сути, это было контраформативное высказывание. Строгая, официальная манера обращения в глубоко неформальной среде художников-концептуалистов, с одной стороны, противоречила речевому этикету этой среды, с другой, подтверждала, что само общение в ней есть своеобразный перформанс. Это обращение смеща-

ло смысл сразу в противоположные стороны: официозности и фамильярности (игры). Официозное раскрывалось в плане семантики (имя-отчество), а игровое – в плане прагматики (вовлечение в концептуальный перформанс).

Эта контраформативность приводила к трансформациям в актах коммуникации. Исходная неформальная установка, благодаря такому официальному обращению, подвергалась критике, устанавливалась дистанция. Но постепенно сама эта дистанция начинала восприниматься как пространство игры, в котором собеседник мог инициировать для себя и другие разные роли, оставаясь в рамках почтительного дискурса. Эта трансформация происходила непрерывно, от реплики к реплике, и составляла часть того, что Д.А. Пригов называл «мерцающей эстетикой», когда дистанция между автором и героем, а значит, и степень «цитатности» постоянно меняются. По мысли Пригова, мерцательное отношение между автором и текстом пришло на смену концептуальности, причем очень трудно определить (не только для читателя, но и для автора) степень искренности при погружении в текст и чистоту дистанции при отстранении от него. В центре оказывается драма взаимоотношений между автором и текстом, колебание между текстом и позицией вне текста. Сам Д.А. Пригов то «влипал» в свои речевые акты, педалируя «новую искренность», то «отлипал», подчеркивая дистанцию по отношению и к своей коммуникативной роли, и к собеседнику. Таким образом, парадоксальность речевых актов интегрировалась в эстетический проект концептуализма.

Л и т е р а т у р а

- Аристотель*. Поэтика, XI. [Электронный ресурс]. <https://books.google.com/books?id=KhrHDAAAQBAJ&pg=PT29&lpg=PT29&dq#v>
- Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. 616 с.
- Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. В 30 т. Л.: Наука, 1973. Т. 6. 421 с.
- Софокл.* Эдип-царь // Эсхил. Софокл. Еврипид. Трагедии. Пер. с греческого Д. Мережковского. М.: Ломоносовь, 2009. [Электронный ресурс]. http://merezhkovsky.ru/lib/translation/sofokl_edip-tsar.html
- Austin J.L.* How to Do Things with Words: The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955 (eds. J.O. Urmson and Marina Sbisa), Oxford: Clarendon Press, 1962. 174 с.

Mikhail Epstein

Emory University

(USA, Atlanta)

russmne@emory.edu

**PARADOXICAL SPEECH ACTS IN LITERATURE.
TRANSFORMATIVES AND COUNTERFORMATIVES**

The article examines two types of speech acts: transformatives and counterformatives, which have not yet been distinguished and analysed. They are, nonetheless, of paramount importance for understanding the logic of paradoxes and text dynamics in relation to its semantic and pragmatic coordinates. Transformative and counterformative utterances can be compared with performative speech acts, but they are not purely performative, rather they paradoxically combine features of performative and constative utterances. Transformative speech acts radically change the roles and relationships of the interlocutors. A transformative utterance (for example, a declaration of love, or a confession in a crime, or an announcement of promotion to high ranks) not only says something about the attitude of the speaker to the other party, but changes this relationship by the very fact of its announcement (the transition from «ty» to «vy», or a move to extralinguistic communication or break of communication – a hug, fight, shot). Counterformatives are speech acts marked by the contradiction of their semantics and pragmatics. For example, they contain long persuasions in favor of silence, or they offer advice not to hear any advices, or they identify the subject of speech as dead, mute, inanimate one, etc. Counterformatives are reversed performatives that carry out actions contrary to what is being stated or announced. The article illustrates these types of speech acts with examples from Russian and foreign literature, from Sophocles to Dostoevsky and Chekhov and to contemporary authors (D. Prigov, D. Dragunsky). It hasn't been my goal to give a comprehensive description of paradoxical speech acts, rather to capture them conceptually and terminologically, and to bring the subject matter to further attention of philosophers and linguists.

Key words: speech act, communication, paradox, performative, transformative, counterformative, semantics, pragmatics.

R e f e r e n c e s

- Aristotle. *Poetika*, XI [Poetics, XI]. Available at: <https://books.google.com/books?id=KhRHDAQAQBAJ&pg=PT29&lpg=PT29&dq#v> (accessed 2.10.2016).
- Bartes R. *Izbrannyye raboty. Semiotika. Poetika*. [Selected works. Semiotics. Poetics]. Moscow, Progress Publ., 1989. 616 p.
- Dostoevskiy F.M. *Polnoe sobranie sochineniy v 30 t.* [Complete works in 30 vol.]. Lenin-grad, Nauka Publ., 1973. Vol.6. 421 p.
- Sofocles. Edip-Tsar. [Oedipus the King]. *Eskhil. Sofokl. Evripid. Tragedii* [Aeschylus. Sofocles. Euripides. Tragedies]. Moscow, Lomonosov Publ., 2009. Available at http://merezhkovsky.ru/lib/translation/sofokl_edip-tsar.html (accessed 2.10.2016).
- Austin J.L. *How to Do Things with Words: The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955* (eds. J.O. Urmson and Marina Sbisa), Oxford, Clarendon Press, 1962. 174 p.

Н.Г. Брагина

*Государственный институт русского языка им. А.С. Пушкина /
Российский государственный гуманитарный университет
(Москва, Россия)
natasha_bragina@mail.ru*

Этностереотипы как «формулы обобщения»

В статье рассматриваются этностереотипы как *формулы обобщения*. Закрепляясь в языке, этностереотипы могут употребляться в художественных, публицистических, научно-популярных текстах. На этом основании они включаются в цитатный фонд носителя современного русского языка, становятся объектами кодификации, попадают в общие толковые словари.

В социуме пока нет четкого мнения относительно провокативности этностереотипов. Это показало выборочное анкетирование. В статье обсуждаются его результаты.

Можно отметить, что этические нормы в отношении *другого, чужого, иного* в русской лингвокультуре в какой-то мере факультативны. Между тем, все чаще возникают конфликтные ситуации в связи с цитированием фраз, содержащих этностереотипы, а также в связи с включением в общие словари пейоративных значений этностереотипов. Это показывает, что проблема требует системного подхода и системного решения. Для слово- и литературоцентричной русской культуры это вопрос достаточно важный.

Лингвистам, лексикографам, филологам, вероятно, имеет смысл подумать о социокультурном комментировании этностереотипов и о снабжении их стилистическими пометами, отражающими социокультурные нормы современного носителя русского литературного языка. Это может помочь снизить накал агрессивности, свойственный многим современным текстам, написанным с использованием языка вражды.

Ключевые слова: литературный язык, этностереотипы, этнофолизмы, формулы обобщения, анкетирование.

Спереди совершенно немец: узенькая, беспрестанно вертевшаяся и нюхавшая все, что ни попадалось, мордочка оканчивалась, как и у наших свиней, кругленьким пяточком, ноги были так тонки, что если бы такие имел яресковский голова, то он переломал бы их в первом козачке.

Н.В. Гоголь. «Ночь перед Рождеством»

Введение

Н.А. Кожевникова, рассматривая приемы субъективного авторского повествования на примере «Мертвых душ» Н.В. Гоголя, отмечает такую важную особенность повествователя: он использует обобщения, маркируемые словами: *вечно (вечный), обыкновенно, как все..., есть*

такие..., один из..., как всегда, как водится, как везде, по обычаю и т. д. Предмет речи оказывается включенным в широкий ряд своих подобий [Кожевникова 1994]. В работе цитируется также фраза повествователя, содержащая автостереотип и являющаяся формулой обобщения: «Таков уже русский человек: страсть сильная зазнаться с тем, который бы хотя одним чином был его повыше, и шапочное знакомство с графом или князем для него лучше всяких тесных дружеских отношений». Хотя стереотипы не входили непосредственно в круг интересов Н.А. Кожевниковой, тем не менее косвенно эта тема была затронута в ее работах.

Настоящая статья посвящена этностереотипам как одному из видов *формул обобщения*. Речь пойдет о художественных текстах, в которых встречаются имеющие пейоративную оценку этностереотипы, например: *Греки ведь все равно, что армяне или цыганы. Продает тебе губку или золотую рыбку, а сам так и норовит, чтоб содрать с тебя лишнее* (А. Чехов. «Свадьба»).

Природа, семантика, функционирование стереотипов и этностереотипов

Тема стереотипов не уходит из фокуса внимания исследователей уже несколько десятков лет. В рамках лингвистического подхода стереотипы рассматриваются как формы упрощения, обобщения и оценки, показывается их нейтральность с точки зрения механизмов образования [Бартминский 2009: 11]. Подчеркивается также мифологичность стереотипа, опосредующего миф в обыденное знание. Типологически сближаясь с банальными высказываниями, стереотип характеризует свойства объекта как само собой разумеющееся знание, которое не нуждается в доказательствах [Брагина 2009]. По своему происхождению и назначению он является базовой основой массмедийного и масскультурного общества. Эксплицитно или имплицитно стереотип содержит квантор всеобщности [там же].

Этностереотип – система представлений о характере человека, связанных в языковой картине мира с его принадлежностью к той или иной национальности – выделяются как отдельный подвид стереотипа. В этностереотипах прямо или косвенно выражается этноцентристская позиция, моделируется образ другого, чужого.

Природа, семантика, функционирование этностереотипов исследовались на материале народной культуры [Бартминский 2005; Белова 2005; Березович 2009]. Этностереотипы обсуждались в русле тем, свя-

занных с семантикой [Кобозева 1995], с фразеологией [Eismann 1999], с анализом различных дискурсивных практик [Лескинен 2009; Левкиевская 2009], с жанром анекдота [Шмелева, Шмелев 2009], с межкультурной коммуникацией [Кашкин, Смоленцева 2005]. Отдельно описывались и классифицировались этнофолизмы – эмоционально-оценочные этнонимы [Грищенко, Николина 2006; Грищенко 2007]. Этностереотипы и особенно этнофолизмы можно отнести к лексическому ядру языка вражды. Они могут закрепляться в языке, употребляться в художественных, публицистических, научно-популярных текстах и на этом основании быть включенными в цитатный фонд носителя современного русского языка. Становясь объектом кодификации, они попадают в общие толковые словари.

Этностереотипы в общих словарях и в художественных текстах

Важным социокультурным свойством этностереотипа является его способность моделировать оценочное (часто негативное) отношение к другому, чужому, образ которого всегда есть обобщение и упрощение. Это создает социальное напряжение, которое может выливаться в конфликты. Этностереотипы по сути своей провокативны.

Одно время в СМИ часто цитировался фрагмент из стихотворения М.Ю. Лермонтова «Казачья колыбельная песня»: *По камням струится Терек, / Плещет мутный вал; / Злой чечен ползет на берег, / Точит свой кинжал...* Известно, что чеченские представители выражали протест в связи с этой цитацией. Кстати сказать, эта цитата иллюстрирует словарную статью *чеченцы* в толковом словаре [СУШ]. Она приведена не полностью: слово *злой* в ней отсутствует.

В 2010 г. по инициативе чеченской стороны в Грозном прошло судебное разбирательство, связанное с иском к издателям «Большой энциклопедии», которая была выпущена издательством «Терра». Резкое недовольство вызвали статьи, посвященные Чечне и чеченцам, которые были помещены в 58-й том энциклопедии. Сторона, предъявившая иск, посчитала оскорбительными некоторые высказывания о чеченцах, например: «многие чеченцы за пределами Чечни вовлечены в организованные преступные группировки». В ходе разбирательства этого дела защитники энциклопедии апеллировали к энциклопедическому словарю Ф.А. Брокгауза и И.А. Евфрона, где также есть пассаж о грабежах как одном из основных родов занятий чеченцев. Защита также ссылалась на повести Л.Н. Толстого «Казачьи» и «Кавказский пленник». В одном из

комментариев к статье об этом судебном деле был сформулирован вопрос: *А Лермонтова с Пушкиным чеченцы запретить еще не требуют?*

В начале 2014 г. был предъявлен иск чукчей о защите чести и достоинства к составителям «Большого толкового словаря русского языка» под ред. С.А. Кузнецова. Поводом стало толкование слова «чукча». В первом значении *чукча* определяется как ‘представитель народности’, во втором, помеченном как разговорное, ‘о наивном, ограниченном человеке’ [Кузнецов 1998]. Очевидно, что составители словаря ориентировались на серию известных анекдотов про чукчу, цитаты из которых, например: *чукча не читатель, чукча писатель*, – вошли в речевую практику.

Члены Содружества общин коренных малочисленных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока посчитали толкование по меньшей мере некорректным и подали в суд на составителей словаря. Истцы просили суд признать такое определение порочащим честь и достоинство чукчей. Кстати сказать, на сайте gramota.ru в электронной версии словаря это значение дано в более мягкой форме: ‘О наивном, простодушном человеке’ [Кузнецов 2014].

В 2015 г., в конце июня, Facebook забанил сразу нескольких известных пользователей, которые упоминали в своих записях «хохлов». Поводом, в частности, стали словосочетание: *несчастные хохлы*, а также цитирование стихотворения А.С. Пушкина, в котором есть такие строки: *Не торговал мой дед блинами, / Не ваксил царских сапогов, / Не пел с придворными дьячками, / В князя не прыгал из хохлов ...* Это событие активно обсуждалось на фейсбуке. Мнение пользователей разделилось. В комментариях пользователи апеллировали опять же к А.С. Пушкину, к Т.Г. Шевченко, например:

Andrew Orlow Мда... «Свобода и демократия». Пойду, приобщусь к фб-диссидентам, перепощу Шевченко «О хохлах»

таня Рыбалко а то, глядишь, ныне дикий тунгус подаст на А.С. Пушкина в гаагский суд...)))

Петр Сергеевич Грубое нарушение правил сервиса – это публиковать hate speech. Слово «хохол» – это hate speech, будь оно вложено в уста хоть Пушкина, хоть матери Терезы¹.

Эти примеры показывают, что художественные тексты, в которых упомянуты этностереотипы и этнофолизмы, могут использоваться и как цитаты, и как повод для создания новых текстов с оценочными ха-

¹ Аутентичность комментариев сохранена.

рактическими какого-либо этноса. Они помогают легализовать оценочные суждения об этносе.

Если обратиться к национальному корпусу русского языка, то можно найти много примеров употребления этностереотипов и этнофолизмов. Есть разнообразные употребления слов *хохол* и в современной, и в классической литературе. Есть примеры употребления этнофолизмов, образованных с помощью суффиксов *-ашк/-яшк*, *-ишк* и др., содержащих пренебрежительную или уничижительную оценку некоторых этносов (армяне, татары, поляки, немцы и др.). Употребление слов *жид* и *еврей* с уничижительными характеристиками вообще заслуживает отдельного исследования. Употребление слова *цыган* в качестве этностереотипа – также.

В толковых словарях этностереотипы встречаются, но достаточно редко. В словаре под ред. Д.Н. Ушакова у слова *цыгане* все выделяемые значения нейтральны. В толковании дериватов, однако, проявляются коннотации: *Цыганить* (простореч.) 1. что и без доп. ‘Просить, выпрашивать’. 2. кого-что. ‘Издеваться над кем-чем-н.’ (устар.) Гражданского глупца дозволено ли мне с негодным рифмачом цыганить наравне? Баратынский [СУШ].

В словаре под ред. С.А. Кузнецова также фиксируется глагол *цыганить*, у которого первым значением с пометой *Разг.* дано: ‘Скитаться, бродяжничать; часто переезжать с места на место’, а также: *Разг.* ‘Назойливо выпрашивать, кланчить’. У слова *цыган* в словаре выделено три значения. Одно из них с пометой *Разг.-сниж.*: ‘О бродяге, попрошайке’ с иллюстрациями: *Жить ц. Больше ничего не проси, ц. какой нашелся.* У слова *цыганенок* с общей пометой *Разг.* также выделено три сходных со словом *цыган* значения. Одно из них: ‘О постоянно что-л. выпрашивающем ребенке’. *Мой ц. выпросил игрушку. Расту цыганенком* [Кузнецов 2014].

Слово *хохол* в словаре под ред. Д.Н. Ушакова снабжен пометами: *до-революц. разг. шутол., бран.* Приводится толкование: ‘В устах шовинистов-великоросов – украинец’ [СУШ]. В словаре под ред. С.А. Кузнецова дана статья: *Хохол Разг.* ‘Название украинца (первоначально уничижительное)’. *Типичный х. В деревне живет много хохлов.* < Хохлушка *Упрямая х. Симпатичная, дородная х.* Хохлацкий [Кузнецов 2014].

Таким образом, согласно словарю под ред. С.А. Кузнецова современные употребления слова *хохол* можно отнести к разговорным, и они не содержат отрицательных коннотаций.

В словаре под ред. Д.Н. Ушакова дано нейтральное толкование лексеме *поляки*: 'Народ, принадлежащий к группе западных славян и составляющий основное население Польши'. Однако иллюстративные примеры, приводимые в статье, большей частью не нейтральны: *Пожарский мчал, сквозь ужасы и пламя, свободу в Кремль по трупам поляков*. Жуковский. *Димитрием назвался и поляков безмозглых обманул*. Пушкин. *Русский народ под руководством Минина и Пожарского изгнал насильников-поляков из Москвы и из пределов русской земли* [СУШ].

Мнение современных носителей русского языка об этностереотипах

Я периодически провожу пилотное анкетирование среди школьников старших классов, студентов, магистрантов, аспирантов, молодых специалистов (преподавателей, библиотекарей, журналистов). Всего в разное время анкету заполняло более шестидесяти человек. Сначала я читаю лекцию, посвященную этностереотипам, затем слушатели получают раздаточный материал с цитатами из художественных произведений, в которых были использованы этнофолизмы и этностереотипы: *хохол* и его дериваты; *чукча*; *цыган*, *цыгане*; *татарин*, *татары*; *чухонец* и его дериваты; *армянин* и его дериваты; *полячишка*; *немчура*. В общей сложности 49 примеров. Я прошу оценить каждую цитату по 5-балльной шкале: 0 – текст нейтральный; 1 – слабая провокативность; 2 – средне-слабая провокативность; 3 – средняя провокативность; 4 – высокая провокативность; 5 – текст очень агрессивный и провокативный.

Результаты анкетирования показывают, что разброс баллов, а следовательно и мнений, очень высок. Например, реакция на такую фразу: *Омолдаванившийся хохол в десять раз ленивее коренного хохла* (И. Аксаков. «Письма к родным». 1849). Больше трети респондентов оценили провокативность текста как нулевую, остальные поставили оценки от 1 до 5 баллов. Фразу: *Плюнул на все, думаю, будь что будет, но чтобы я, русский человек, перед этим наглым полячишкой дрожал? Не бывает тому!* (М. Шишкин. «Всех ожидает одна ночь»), – большинство оценило на 3–5 баллов по степени провокативности. Около трети посчитали текст нейтральным либо слабо провокативным. Фразу: – *Дурак! Болван! Армяшка! Не замолчу! Дурак!* (А. Куприн. «Поединок». 1905), – три человека отметили как нейтральную, пять человек – как слабо провокативную, три человека как средне-слабую, остальные поставили баллы от 3 до 5.

Я также просила респондентов ответить на два вопроса. Первый вопрос: *Надо ли цензурировать те художественные произведения, в которых есть неодобрительное отношение к другим этносам?* Варианты ответов: А – все тексты авторские, они принадлежат истории, их аутентичность надо сохранить; Б – то, что читатель прошлого мог воспринимать как (относительно) нейтральное, для современного читателя выглядит оскорбительным. Надо цензурировать наиболее провокативные места; В – цензурировать не надо, но надо снабжать специальными комментариями; Г – затрудняюсь ответить; Д – иное. Большинство ответили на этот вопрос, поставив букву А. Несколько респондентов склонились в пользу комментариев. Один человек (студент-переводчик, 20 лет) посчитал, что цензура должна быть. Этот же вопрос, заданный финским славистам, преподавателям русского языка и переводчице русских художественных текстов дал следующее распределение мнений: большинство выбрало вариант В, финская переводчица выбрала вариант А.

Второй вопрос был сформулирован так: *Нужно ли включать в современные толковые словари такие единицы как «хохол» и другие и выделять такие значения как у слова «чукча» в толковом словаре под ред. С.А. Кузнецова?* Варианты ответов: А – да, надо, т.к. это – факт языка; Б – да, надо, но обязательно снабжать какой-нибудь пометой, например, *неполиткорректно*; В – нет, не надо, т.к. это может быть оскорбительным в отношении этноса; Г – затрудняюсь ответить; Д – иное. Здесь в ответах возникло некоторое замешательство, но большинство склонилось к варианту А. Несколько человек выбрало вариант Б и вариант В, трое затруднились ответить. Финские слависты и преподаватели выбрали вариант Б, финская переводчица – вариант А.

Собственно говоря, если делать очень предварительные выводы по опросу, то можно отметить, что этические нормы в отношении *другого, чужого, иного* в русской лингвокультуре не являются обязательными для соблюдения. Они в какой-то мере факультативны. Эта факультативность, с точки зрения многих, поддерживает некоторое равновесие, примерно по пословице: *Не буди лихо, пока оно тихо*. Как написал один из респондентов, учитель, 27 лет: «Комментарий может натолкнуть на мысль об оскорблении, поэтому комментировать надо обдуманно, не все подряд». Он же оценил все предложенные в раздаточном материале тексты как нейтральные.

Однако это равновесие, как кажется, довольно хрупко. Современность с ее активным обсуждением идей этноцентризма оказывается в

конфронтации не только с современным же языком вражды (ненависти), но и с некоторыми историческими текстами, в том числе и с текстами русской классики. Для словоцентричной, литературоцентричной культуры, к которой, несомненно, принадлежит русская лингвокультура, это вопрос достаточно важный. Аутентичность текстов, безусловно, должна сохраняться, но лингвистам, лексикографам, филологам, вероятно, имеет смысл подумать о социокультурном комментировании и о лексикографических пометах, отражающих социокультурные нормы современного человека, носителя русского литературного языка. Признаком «этностереотип» или «этнофолизм» также должен пополнить собою список семантических признаков в Национальном корпусе русского языка. Таким образом, можно ставить вопрос о создании мягкого этического фильтра.

Нужен ли литературному языку этический фильтр?

Среди традиционно выделяемых характеристик литературного языка: *нормированность*; *вариативность*; *полифункциональность*; *коммуникативная целесообразность*; *престижность*; *стабильность* и определенный *консерватизм*, – три можно отнести к фильтрам, сдерживающим легализацию в литературном языке новых явлений. *Нормированность* и *консерватизм* ограждают литературный русский язык от проникновения таких единиц, которые невозможно в конкретный исторический момент считать относящимися к языковой норме, а также от таких, которые недостаточно утвердились и закрепились в языке. Кодификаторы осторожно относятся к изменениям нормы, к новым явлениям, которые не имеют подтверждения в регулярных контекстных употреблениях.

Престижность литературного языка также выполняет функцию фильтра, например, словосочетания: *черное, крепкое, вкусное, сладкое... кофе*, – являются нормативными, однако, носители языка оценивают их как непрестижные и соответственно неправильные. Уже не по воли кодификаторов, но на основании общественного мнения словосочетания, образованные по модели: прилагательное среднего рода + *кофе*; глагол в прошедшем времени среднего рода + *кофе*, – оказываются как бы за пределами литературного языка.

Таким образом, можно говорить о лингвистических и социокультурных ограничителях литературного языка.

Этический фильтр предполагает ввод специальной стилистической пометы, характеризующей этностереотипы и этнофолизмы, а также (в

случае необходимости) социокультурный комментарий. Такой подход помогает охарактеризовать нормативность высказывания по параметру этическое, нормативное / неэтическое, агрессивное. При этом аутентичность текстов сохраняется.

Есть надежда, что такой подход будет способствовать более сдержанному вербальному поведению в публичном пространстве носителей современного русского языка, особенно тех, кто интересуется языковыми нормами и стремится им следовать.

Л и т е р а т у р а

- Бартминский Е.* Языковой образ мира: очерки по этнолингвистике. М.: Индрик, 2005. 527 с.
- Бартминский Е.* Базовые стереотипы и их профилирование (на материале польского языка) // Стереотипы в языке, коммуникации и культуре: Сб. статей / Сост. и отв. ред. Л.Л. Федорова. М.: РГГУ, 2009. С. 11–21.
- Белова О.В.* Этнокультурные стереотипы в славянской народной традиции. М.: Индрик, 2005. 288 с.
- Березович Е.Л.* Этнические стереотипы в разных культурных кодах // Стереотипы в языке, коммуникации и культуре: Сб. статей / Сост. и отв. ред. Л.Л. Федорова. М.: РГГУ, 2009. С. 22–30.
- Большой толковый словарь русского языка. Гл. ред. С.А. Кузнецов. СПб.: Норинт, 1998; 2014.
- Брагина Н.Г.* Мифология стереотипа и обыденное знание // Стереотипы в языке, коммуникации и культуре: Сб. статей / Сост. и отв. ред. Л.Л. Федорова. М.: РГГУ, 2009. С. 22–30.
- Грищенко А.И., Николина Н.А.* Экспрессивные этнонимы как приметы языка вражды // Язык вражды и язык согласия в социокультурном контексте современности: Коллективная монография / Отв. ред. И.Т. Вепрева, Н.А. Купина, О.А. Михайлова. Труды Уральского МИОНа. Вып. 20. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та., 2006. С. 175–187.
- Грищенко А.И.* Источники возникновения экспрессивных этнонимов (этнофолизмов) в современном русском и английском языках: этимологический, мотивационный и деривационный аспекты // Активные процессы в современной лексике и фразеологии: Материалы международной конференции 8–9 июня 2007 г. Памяти Л.В. Николенко и Ю.П. Солодуба (МПГУ) / Гл. ред. Н.А. Николина. М.; Ярославль: Ремдер, 2007. С. 40–52.
- Кашкин В.Б., Смоленцева Е.М.* Этностереотипы и табуированные темы в межкультурной коммуникации // Культурные табу и их влияние на результат коммуникации. Воронеж: ВГУ, 2005. С. 246–252.
- Кобозева И.М.* Немец, англичанин, француз и русский: выявление стереотипов национального характера через анализ коннотаций этнонимов // Вестник МГУ. Филология. 1995. № 3. С. 102–116.
- Кожеевникова Н.А.* Типы повествования в русской литературе XIX–XX вв. М.: Институт русского языка РАН, 1994. 336 с.

- Левкиевская Е.Е. Эволюция стереотипа украинца в русском языковом сознании // Стереотипы в языке, коммуникации и культуре: Сб. статей / Сост. и отв. ред. Л.Л. Федорова. М.: РГГУ, 2009. С. 53–71.
- Лескинен М.В. Понятие «нрав народа» и этнические стереотипы в отечественной этнографии второй половины XIX века // Стереотипы в языке, коммуникации и культуре: Сб. статей / Сост. и отв. ред. Л.Л. Федорова. М.: РГГУ, 2009. С.72–82.
- Толковый словарь русского языка. Т. 1–4. Гл. ред. Д.Н. Ушаков. М.: Гос. ин-т «Сов. энцикл.»; ОГИЗ; Гос. изд-во иностр. и нац. слов., 1935–1940.
- Шмелева Е.Я., Шмелев А.Д. Этностереотипы в пределах речевого жанра (русские и новые русские в анекдотах) // Жанры речи. Саратов: Издательский центр «Наука», 2009. Вып. 6. Жанр и язык. С. 345–354.
- Eismann W. Русские фразеологизмы в иноязычном тексте. Выражение и описание обычаев при формировании стереотипа о «русских» в описаниях немецких путешественников XVI–XVIII вв. // Фразеология в контексте культуры. М., 1999. С. 41–52.

N. G. Bragina

*State Pushkin Institute of the Russian Language / Russian State University for the Humanities
(Moscow, Russia)
natasha_bragina@mail.ru*

ETHNIC STEREOTYPES AS “THE GENERALIZATION FORMULAS”

The paper considers the ethnic stereotypes as “the generalization formulas”. One could find them in popular science articles, political essay style, and fiction. The native speaker of the modern Russian could use the quotation, which contain ethnic stereotypes. Some ethnic stereotypes are also included in explanatory dictionaries.

I argue, that the native speakers of the modern Russian do not have a conclusive viewpoint concerning the provocative function of the ethnic stereotypes. This statement is based on the results of the sample survey. The paper discusses these results.

The ethnic norms seem to be not very hard in Russian linguoculture, as far, as it concerns the *other, different, foreign*. Sometimes it causes the conflicts. It means, that the problem with ethnic stereotypes and using them in texts of different types needs to have an adequate solution. It is rather important for the Russian linguoculture, which has a logo- and literaturecentric orientation.

The linguists, the lexicographers, and the philologists should work out a special model of the sociocultural commentary for ethnic stereotypes. It may help to reduce the rhetoric of confrontation, which is typical for the hate speech.

Key words: standard language, ethnic stereotypes, etnofolizms, generalization formulas, survey.

R e f e r e n c e s

- Bartminskii E. *Yazykovoii obraz mira: ocherki po etnolingvistike* [The linguistic image of the world: feature articles on ethnolinguistics]. Moscow, Indrik Publ., 2005. 527 p.

- Bartminkii E. [The base stereotypes and their profiling (on the Polish language material)]. *Stereotipy v yazyke, kommunikatsii i kul'ture* [Stereotypes in language, communication, and culture]. L.L. Fedorova (ed.). Moscow, Russian State Univ. for the Humanities Publ., 2009, pp. 11–21. (In Russ.)
- Belova O.V. *Eetnokul'turnye stereotipy v slavyanskoj narodnoi traditsii* [The ethnocultural stereotypes in Slavic folk tradition]. Moscow, Indrik Publ., 2005. 288 p.
- Berezovich E.L. [The ethnic stereotypes in different cultural codes]. *Stereotipy v yazyke, kommunikatsii i kul'ture* [Stereotypes in language, communication, and culture]. L. L. Fedorova (ed.). Moscow, Russian State Univ. for the Humanities Publ., 2009, pp. 22–30. (In Russ.)
- Bol'shoy tolkovyi slovar' russkogo yazyka* [The large explanatory dictionary of the Russian language]. Ed. by S.A. Kuznetsov. St. Petersburg, Norint Publ., 1998; 2014.
- Bragina N.G. [The mythology of a stereotype and common knowledge]. *Stereotipy v yazyke, kommunikatsii i kul'ture* [Stereotypes in language, communication, and culture]. L. L. Fedorova (ed.). Moscow, Russian State Univ. for the Humanities Publ., 2009, pp. 22–30. (In Russ.)
- Grishhenko A.I., Nikolina N.A. [Expressive ethnonyms as the sign of the language of feud]. *Yazyk vrazhdy i yazyk soglasiya v sociokul'turnom kontekste sovremennosti: kollektivnaya monografiya*. [The language of feud and the language of agreement in a sociocultural context of the modernity: collective monograph]. I.T. Vepreva et al. (eds.). *Trudy Ural'skogo MIONa*. [Proc. of the Uralian Interregional Institute of Social Sciences], no. 20. Ekaterinburg, Uralian State Univ. Publ., 2006, pp. 175–187. (In Russ.)
- Grishhenko A.I. [The origin of the expressive ethnonyms (ethnofolizms) in the modern Russian and English: etymological, motivational, and derivational aspects]. *Aktivnye processy v sovremennoi leksike i frazeologii: Materialy mezhdunarodnoi konferentsii 8-9 iyunya 2007 g. Pamyati L.V. Nikolenko i Yu.P. Soloduba (MPGU)*. [The active processes in the modern lexis and phraseology: Proceedings of International Conference 8-9 of June, 2007. In memoriam L.V. Nikolenko and Yu.P. Solodub (MPGU)]. N.A. Nikolina (ed.). Moscow – Yaroslavl, Remder Publ., 2007, pp. 40–52. (In Russ.)
- Kashkin V.B., Smolentseva E.M. [Ethnic stereotypes and taboo topics in the intercultural communication]. *Kul'turnye tabu i ikh vliyanie na rezul'tat kommunikatsii*. [Cultural taboo and its influence on the result of communication]. Voronezh, Voronezh State Univ. Publ., 2005, pp. 246–252. (In Russ.)
- Kobozeva I.M. [German, Englishman, Frenchman, and Russian: the detection of the stereotypes of the national character via the analysis of the connotations of the ethnonyms]. *Vestnik MGU. Filologiya*, 1995, no. 3, pp. 102–116. (In Russ.)
- Kozhevnikova N.A. *Tipy povestvovaniya v russkoi literature XIX – XX vv.* [The types of narrative in Russian literature of XIX – XX centuries]. Moscow, V.V. Vinogradov Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences Publ., 1994. 336 p.
- Levkievskaya E.E. [The evolution of the stereotype of the Ukrainian in Russian linguistic consciousness]. *Stereotipy v yazyke, kommunikatsii i kul'ture*. [Stereotypes in language, communication, and culture]. L.L. Fedorova (ed.). Moscow, Russian State Univ. for the Humanities Publ., 2009, pp. 53–71. (In Russ.)
- Leskinen M.V. [The concept “temper of the people” and ethnic stereotypes in the domestic ethnography in the second half of the XIX century]. *Stereotipy v yazyke, kommunikatsii i kul'ture*. [Stereotypes in language, communication, and culture]. L.L. Fedorova (ed.). Moscow, RSUH Publ., 2009, pp. 72–82. (In Russ.)

- Tolkovyi slovar' russkogo jazyka*. [The explanatory dictionary of the Russian language]. Vol. 1–4. Ed. by D. N. Ushakov. Moscow, State Publishing House of Foreign and National Dictionaries, 1935–1940.
- Shmeleva E. Ya., Shmelev A.D. [Ethnic stereotypes within the limits of the speech genre (Russians and New Russians in jokes)]. *Zhanry rechi. Вып. 6. Zhanr i jazyk*. [Speech genres. Vol. 2. Genre and Language]. Saratov, Nauka Publishing Centre, 2009, pp. 345–354. (In Russ.)
- Eismann W. [Russian phraseologisms in the foreign language text. The expression and the description of the customs during the process of construction the stereotype about “the Russians” in the German travelers’ diaries XVI – XVIII c.]. *Frazeologiya v kontekste kul'tury*. [Phraseology in the context of culture]. Moscow, 1999, pp. 41–52. (In Russ.)

**ЯЗЫК РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.
ПРОЗА**

**LANGUAGE OF LITERATURE.
PROSE**

Н. И. Коновалова

*Уральский государственный педагогический университет
(Россия, Екатеринбург)
sakralist@mail.ru*

Литературные мистификации Антония Погорельского: традиции и творческая индивидуальность

В статье исследуется роль А. Погорельского в развитии прозы «допушкинского» и «догоголевского» периода, в становлении и формировании романтического направления – эстетики новой русской фантастики. Анализируются черты творческой индивидуальности в литературном воплощении фольклорных традиций осмысления сверхъестественного. Рассматриваются способы отражения стереотипов традиционного народного сознания, фиксирующих восприятие магики-ритуальных практик (колдовства, оборотничества, коммуникации с потусторонним миром) в мистическом цикле Антония Погорельского «Двойник, или Мои вечера в Малороссии». Вписанность стереотипов народной культуры в литературные мистификации Погорельского обнаруживается в наборе используемых мифологем (наиболее распространенными являются мифологемы ночи, оборотничества, колдовства), сюжетов с обязательным обыгрыванием троекратного повтора. Из фольклорной традиции заимствует Погорельский и систему образов, которая четко разделена на представителей добра и зла; даже помощники добрых и злых героев традиционны. Они выступают в разных ипостасях, характерных для русских заговоров, быличек, страшилок: а) антропоморфные (привидения, двойники, оборотни, продавшие свою тень или отражение в зеркале дьяволу); б) зооморфные (черный кот, жаба, ворон с горящими глазами, цепной пес); в) натуроморфные (дерево, в которое превращается героиня, прыгающие по земле огоньки) и др. В соответствии с этнокультурной традицией отбираются Погорельским наборы сакральных артефактов: сюжетобразующую функцию выполняют атрибуты традиционной народной магии: зеркало, решето, бобы, карты, кофейная гуща для гаданий, настенные часы с оживающей кукушкой и т. п. Поддерживается мистический комплекс «Двойника» сакральным хронотопом и символикой границы между сакрально гарантированным и опасным пространством. Все это демонстрирует интерес писателя к доминантам мистического сознания – предчувствиям, предсказаниям, вере в привидения, в сверхъестественное. С другой стороны, литературные мистификации Антония Погорельского включают сочетания художественного бытописания, философские рассуждения о сути иррационального, легкую иронию, что позволяет говорить о новаторстве писателя в создании нового направления в русской фантастической прозе.

Ключевые слова: русская фантастическая проза, мифологема, мистификации, этнокультурная традиция.

Роль Антония Погорельского в становлении и формировании романтического направления в прозе «допушкинского» и «догоголевского» периода признается практически всеми исследователями, он, безусловно, родоначальник русской фантастической прозы особого рода: рациональной фантастики. На формирование эстетических вкусов писателя оказало влияние Э.Т.А. Гофмана («Двойник», «Эликсир дьявола», «Ночные рассказы»), а творческое развитие эстетики новой русской фантастики мы увидим впоследствии в произведениях В.Ф. Одоевского («Русские ночи»), А.К. Толстого («Упырь», «Семья вурдалака») и др. Не случайна уже сама переключка названий повестей А. Погорельского «Двойник, или мои вечера в Малороссии» и его последователей: М.Н. Загоскина «Вечера на Хопре» и Н.В. Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки».

А. Погорельский в литературных мистификациях использует обращение к фольклорной традиции, что достаточно широко распространено в практике авторского художественного творчества. В чем же проявляются черты творческой индивидуальности Антония Погорельского – основоположника русской фантастической повести – в литературном воплощении фольклорных традиций осмысления сверхъестественного? Рассмотрим способы отражения стереотипов традиционного народного сознания, фиксирующих восприятие магико-ритуальных практик (колдовства, оборотничества, коммуникации с потусторонним миром) в мистическом цикле А. Погорельского «Двойник, или мои вечера в Малороссии».

Прежде чем обратиться к тексту, отметим некоторые особенности своеобразной сакральной коммуникации с потусторонним миром, представленной в текстах традиционной народной культуры.

Любой сакральный текст, в отличие от других текстов, должен обладать устойчивостью формально-содержательной структуры [Коновалова 2007: 31–33]. Этот его сущностный параметр – «требование» его магической функции. Устойчивость проявляется в разных жанрах сакральных текстов по-разному. Например, в заговорах она определяется набором клишированных языковых формул, элементов субъектно-объектной организации; в детской страшилке устойчивость обнаруживается больше не в ее лексическом составе, а в наборе сюжетов и фабульных ходов, в фиксированном составе действующих лиц и элементов хронотопа; в приметах – в составе тематики предсказаний и наборе обязательных для исполнения регламентаций и т. д.

Общим параметром устойчивости сакрального текста является то, что основная его часть воспроизводится, а не порождается, варьироваться могут отдельные детали, но не инвариантная формально-содержательная структура.

Вариативность сакрального текста проявляется в таких параметрах, как:

- а) выбор лексического наполнения структур;
- б) территориальная и временная изменчивость;
- в) соотносительность отдельных компонентов с разными символами и ситуациями;
- г) возможность передачи одного и того же содержания разными средствами;
- д) набор символов, соотносимых с традиционными мотивами [Восточнославянский фольклор 1983: 111] и значимых для данного этнокультурного пространства.

В качестве ограничителей вариативности выступают функция текста, адресная направленность и традиция.

Одним из параметров сакрального текста является устойчивая система образов, которая, может рассматриваться, с одной стороны, как «ниша для кумуляции мировидения <которая> так или иначе связана с материальной, социальной или духовной культурой данной языковой общности, а потому может свидетельствовать о ее культурно-национальном опыте и традициях» [Телия 1996: 215], с другой, – как способ выявления стереотипов национального сознания, как «некоторая форма рефлексии, отражения человеческих отношений, восприятия другого» [Петренко 1997: 291].

Традиция построения текстов народной культуры опирается на языковую стереотипию, которая проявляется в сакральных текстах в разных репрезентативных формах: постоянных эпитетах, устойчивых сочетаниях, традиционных сравнениях и т. п. Однако это лишь внешний уровень стереотипизации. Глубинный же (внутренний) уровень находит выражение в смысловых ассоциациях [Аникин 2004: 316], сближении слов, обозначающих понятия смежных ассоциативных полей, а также в сквозных мотивах, объединяющих целые серии текстов. Примером таких «серийных» сакральных текстов традиционной народной культуры могут быть приметы, регламентации общения с домовым и другими представителями потустороннего мира и т. п.

Стереотипы сознания определяют национально-культурные эталоны поведенческих реакций. Сакральный текст в этом смысле выступает

как интерпретационная языковая структура, моделирующая поведение человека в этнокультурно маркированных ситуациях. Стереотипия проявляется в них как на уровне отбора самих типовых ситуаций, так и на уровне осмысления информации и выбора кода ее трансляции.

Отметим некоторые существенные, с нашей точки зрения, характеристики стереотипа, отмечаемые в разных научных парадигмах. Термин «стереотип», по определению С.М. Толстой, «относится исключительно к содержательной стороне языка и культуры, т.е. понимается, прежде всего, как ментальный стереотип, и коррелирует с так называемой наивной картиной мира. Такой стереотип называют также языковым, имея в виду форму его проявления, сферу его репрезентации – в лексическом значении слова, в его коннотации, в семантической деривации, в синтаксисе, в сочетаемости, в идиоматике, в языковых тропах, в некоторых видах текстов, в частности, фольклорных» [Толстая 1995: 125]. При выявлении когнитивных оснований стереотипизации акцентируется стандартность представления об определенном фрагменте действительности в его языковом выражении. Особое значение при таком подходе приобретает зависимость выбора языковой (устойчивой) формы от характера выражаемого (стандартного) содержания.

Языковые знаки выступают вербальным кодом категоризации действительности (причем, как реальной, так и ирреальной), транслирующим в том числе и национально-культурные стереотипы сознания. «Стереотип – это некоторое *представление фрагмента окружающей действительности* (выделено нами. – Н. К.), некая ментальная «картинка», обладающая рядом специфических для нее свойств, некое *устойчивое, минимизированно-инвариантное*, обусловленное национально-культурной спецификой *представление* о предмете или о ситуации. Причем не о конкретном предмете или конкретной ситуации, когда-либо имевших место – неважно, *в реальной или «виртуальной» действительности* – и впоследствии приобретших статус «прецедента», но о предмете или ситуации, так сказать, «вообще» [Брилева и др. 2004: 19].

Таким образом, стереотип в известной степени схематизирует конкретный прототипический объект, но при этом выделяет, акцентирует в исходной когниции социально и этнокультурно значимое.

Рассмотрим способы отражения стереотипов традиционного народного сознания, фиксирующих восприятие магики-ритуальных практик (колдовства, оборотничества, коммуникации с потусторонним миром), в мистическом цикле А. Погорельского «Двойник, или Мои вечера в Малороссии».

Композиционно данный повествовательный цикл представляет собой четыре повести, состоящие из нескольких новелл и объединённые диалогом автора (Антония) с Двойником. Уже сам эпизод появления Двойника «вписан» в традицию народных представлений о двойничестве. *«У меня нет собственного имени. Существа моего рода едва ли имеют даже название на русском языке, ... а если б непременно нужно было принять какое-нибудь, то ближе всего мне следовало бы называться так, как вы»*, – говорит Двойник ошеломленному его поведением Антонию, реакция которого вполне отражает стереотипы восприятия сверхъестественного, о чем свидетельствуют текстовые маркеры: *внезапное появление его произвело во мне какое-то неизъяснимое впечатление; я не мог выговорить ни слова; холодный пот облил меня с ног до головы; он был совершенно похож на меня, мне это показалось страшным; говорят, что такие явления случаются перед смертью; правда ли, что вы боитесь петушиного крика?; полуночный час для двойников время роковое и т. п.* И разговор главных героев, и сюжеты вставных новелл имеют мистическое содержание. В беседах Антония с Двойником речь идет о привидениях, магнетической силе, необъяснимых явлениях, колдовстве, оборотничестве, гаданиях, предсказаниях и прочих суевериях.

А. Погорельский в «Двойнике», с одной стороны, опирается на стереотипы, с другой, – тонко иронизирует над некоторыми их проявлениями. Ср., например: *лет 20 тому назад, когда Ивановна (его жена) была молода и хороша, она бы не отчаялась уговорить Онуфрича, чтоб он попросил прощения у тетушки, но с тех пор, как розы на ее ланитах стали уступать место морщинам, Онуфрич вспомнил, что муж есть глава жены своей (реминисценции из Домостроя), – и бедная Ивановна с горестью принуждена была отказаться от прежней власти.*

Вписанность стереотипов народной культуры в литературные мистификации А. Погорельского обнаруживается в наборе используемых мифологем (наиболее распространенными являются мифологема ночи, оборотничества, колдовства); сюжетов с обязательным обыгрыванием троекратного повтора. См., например, новеллу «Вечер второй» о двух друзьях, путешествовавших вместе и остановившихся на постой в разных домах. Ночью один из друзей увидел, что товарищ просит его срочно прийти, т. к. трактирщик хочет его зарезать. Товарищ подумал, что это дурной сон, и не встал с постели. Потом увидел он второй сон, как хозяин трактира уже приближается к постели товарища, но снова не проснулся и тогда увидел третий сон, в котором товарищ говорит:

«Поздно, я уже зарезан, постарайся хотя бы наказать моего убийцу». На следующий день он идет отыскивать друга, хозяин говорит, что тот неожиданно уехал, но товарищ находит тело в месте, которое он видел во сне и избличает трактирщика в убийстве. Подобное троекратное повторение какого-либо действия или элемента сюжета есть в каждой новелле; чаще всего в разных вариантах повторяется троекратное явление мертвеца (*покойника, Белой женщины, привидения, духа умершего* и т. п.), который *увещает и предостерегает знакомых* и оставляет какой-нибудь знак (*прожигает насквозь книгу пальцами, машет издали рукой; смотрит с улицы в окно комнаты и кланяется* и т. п.).

Из фольклорной традиции заимствует Погорельский и систему образов, которая четко разделена на представителей добра и зла, и даже помощники добрых и злых героев традиционны. Они выступают в разных ипостасях, характерных для русских заговоров, страшилок, быличек: а) антропоморфные: привидения, двойники, оборотни, продавшие свою тень или отражение в зеркале дьяволу, медиумы и др. Все это межъязыковые и межкультурные универсалии, имеющие место во всех национальных эпосах; б) зооморфные: черный кот, отвратительная жаба, ворон с горящими глазами, цепной пес («Лафертовская маковница») и т. п.; в) натуроморфные: дерево, в которое превращается героиня («Изидор и Анюта»), прыгающие по земле огоньки, которые длинными рядами тянулись с самого кладбища («Лафертовская маковница») и др. При этом в полном соответствии с романтическим характером мировосприятия, который, как отмечает Н.А. Кожевникова, характеризуется «ассоциативностью и синтетичностью» [Кожевникова 1976: 66], А. Погорельский стремится «представить предмет речи через зрительный образ, что выражается в овеществлении, материализации изображаемого, распространяясь и на вещественное, и на невещественное» [там же: 60].

В соответствии с этнокультурной традицией выбираются А. Погорельским и наборы сакральных артефактов: сюжетообразующую функцию выполняют предметы традиционной народной магии: зеркало, решето, бобы, карты и кофейная гуща для гаданий, настенные часы с оживающей кукушкой и т. п.

Поддерживается мистический комплекс «Двойника» сакральным хронотопом: в конкретную временную и пространственную реальность (*неприятель приближается к Москве; Длинные ряды телег с тяжело ранеными тянется по Смоленской дороге; Лет пятнадцать пред сожжением Москвы, недалеко от Проломной заставы, у московского по-*

чтамта; Хамовники, Пресненские пруды, Пятницкая и т. п.) автор вписывает «знаки» сакрально негарантированного пространства. Ср.: амбары – традиционное место магико-ритуальных действий, особенно если они уже не выполняют основной своей функции (см. *полуразвалившиеся амбары*); забор – символ границы между освоенным и неосвоенным пространством (зыбкость границы между реальным и нереальным подчеркивается характеристикой *ветхий забор*); погреб, *выкопанный прямо в земле* – знак «нижнего» пространства, ниже уровня земли – сакрально негарантированный локус обитания потусторонних персонажей (ср. выражение *провалиться сквозь землю*, употребленное в тексте по отношению к черному коту, исчезнувшему после кончины колдуньи); колодец – самое опасное место, арена дальнейших действий субъектов мистификации. Он появляется в сюжете после завязки трижды: сначала в первую ночь в доме колдуньи, когда Маша собирается исполнить условие умершей и требование матери, она *увидела, как подле колодца стояла покойная бабушка и манила ее к себе рукою, за нею на задних лапах сидел черный кот*, затем, когда девушка собирается с духом и борется с колдовскими чарами, *послышался ей жалостный вопль, выходящий с самого дна колодезя ... толстая жаба с отвратительным криком бросилась к ней прямо навстречу, черный кот сидел на срубе и мяукал унылым голосом* и, наконец, когда героиня избавляется от несправедного наследства бабушки-колдуньи, *она бросила ключ прямо в колодезь, черный кот завизжал и бросился туда же, вода в колодезе сильно закипела*.

Мистический комплекс в тексте «Двойника» делается более плотным за счет маркеров сакральной негарантированности времени. А. Погорельский вводит такие обозначения времени, которые соотносятся в сознании носителей традиционной народной культуры с опасностью: *Было около полуночи; Часы пробили двенадцать; Кот громко промяукал двенадцать раз; Глубокий вечер, когда в прочих частях города начинали зажигать фонари, а в окрестностях ее дома расстилалась ночная темнота; Полночь при бледном свете луны, не ранее половины двенадцатого часа; На колокольне Никиты-мученика ударило двенадцать часов* и др.

Для усиления мистического эффекта А. Погорельский использует также различные традиционные магико-ритуальные практики, связанные с особыми условиями сакральной коммуникации в архаической народной культуре (гадания, колдовство, вызывание духов умерших и т. п.): *В один вечер ему послышался голос покойницы ... «Благодар-*

ствую, – сказало привидение и исчезло сквозь пол» («Вечер второй»); В шорохе ветвей и в свисте ветра товарищу Изидора послышался голос («Изидор и Анюта»); Но оставим до зав...тра э...тот раз...го...вор... Про...щай...те! Двойник исчез, и последние слова его так уже были невняты, что я до сих пор еще не знаю, точно ли он их произнес, или мне только показалось («Вечер шестой»).

Ср. также излюбленные А. Погорельским широко известные в народной культуре атрибуты контактов с потусторонним миром: *Она приподнялась в постели и сквозь кисейную занавеску, при свете ночника, увидела, что какой-то предмет, которого ясно разглядеть не могла, медленно выходит из-под полу! Предмет этот поднимался выше, выше – и потом начал подходить к кровати... Пред глаза графини предстала женщина высокого роста, бледная как смерть и закутанная в белой окровавленной простыне («Вечер второй»).*

Таким образом, литературные мистификации Антония Погорельского, с одной стороны, отражают традиции архаической народной культуры, представленные в системе образов, эталонных поведенческих реакциях персонажей, в хронотопе, типовых сюжетах и ситуациях, с другой, – включают сочетание художественного бытописания, философские рассуждения о сути иррационального, легкую иронию. Все это позволяет говорить о новаторстве А. Погорельского в создании нового направления в русской фантастической прозе.

Л и т е р а т у р а

- Аникин В.П.* Теория фольклора. Курс лекций. М.: Университет, 2004. 432 с.
- Брилева И.С., Вольская Н.П., Гудков Д.Б., Захаренко И.В., Красных В.В.* Русское культурное пространство: Лингвокультурологический словарь. М.: Гнозис, 2004. 318 с.
- Восточнославянский фольклор: Словарь научной и народной терминологии / Отв. ред. К.П. Кабашников. Минск: Наука и техника, 1983. 478 с.
- Кожевникова Н.А.* Из наблюдений над неклассической («орнаментальной») прозой // Изв. АН СССР. Сер. яз. и лит. 1976. Т. 35, № 1. С. 55–66.
- Коновалова Н.И.* Сакральный текст как лингвокультурный феномен. Екатеринбург: Урал. гос. пед. ин-т., 2007. 298 с.
- Петренко В.Ф.* Основы психосемантики. Смоленск: СГУ, 1997. 400 с.
- Погорельский А.* Избранное. М.: Советская Россия, 1985. 432 с.
- Телия В.Н.* Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты. М.: Языки русской культуры, 1996. 288 с.
- Толстая С.М.* Стереотип в этнолингвистике // Речевые и ментальные стереотипы в синхронии и диахронии. М.: Институт славяноведения и балканистики, 1995. С. 125.

N. I. Konovalova

*Ural State Pedagogical University
(Russia, Ekaterinburg)
sakralist@mail.ru*

LITERARY MYSTIFICATION OF ANTONY POGORELSKY: TRADITION AND CREATIVE PERSONALITY

The article examines the role in the development of prose A. Pogorelsky in the establishment and formation of the romantic movement - the aesthetics of the new Russian fiction. Analyzes the features of the creative personality in the literary incarnation of folk interpretation supernatural traditions. The stereotypes of traditional folk consciousness, which fix the perception of magic of ritual practices (witchcraft, transformation into different, communications with other world), and its reflection in Pogorelsky's mystical cycle "Dvojniki, ili moi vechera v Malorossii" are analyzed.

Entering the stereotypes of popular culture in the literary hoax Pogorelsky found in a set of myths used (the most common are the myths of the night, lycanthropy, witchcraft), subjects with obligatory triple play on repeat. From folk tradition borrows Pogorelsky and system images that are clearly defined on the representatives of good and evil; even the assistants of good and evil characters are traditional. They act in different roles, typical for Russian conspiracy, true stories, horror stories: a) anthropomorphic (ghosts, doubles, werewolves, has sold his shadow or reflection in the mirror of the devil); b) zoomorphic (black cat, frog, raven-eyed, chain dog); c) naturomorphic (tree, in which is converted character, bouncing along the ground lights), etc. In accordance with the ethno-cultural tradition of selected Pogorelsky sets of sacred artifacts of plot function is performed by the attributes of traditional folk magic mirrors, screen, beans, cards, coffee grounds for divination, wall clock with cuckoo reviving etc. Supported by a mystical set of "twins" chronotope sacred symbols and sacred boundaries between guaranteed and dangerous space. All this demonstrates the interest of the writer to the dominants of the mystical consciousness - premonitions, predictions, belief in ghosts, in the supernatural. On the other hand, the literary hoax Anthony Pogorelsky include a combination of artistic chronicles, philosophical arguments about the nature of the irrational, a touch of irony, which is indicative of the writer's innovation in creating a new trend in Russian fiction prose

Key words: Russian prose fiction, myth, a hoax, ethno-cultural tradition.

R e f e r e n c e s

- Anikin V.P. *Teoriya fol'klora. Kurs lektsii* [The theory of folklore. Lecture course]. Moscow, Universitet Publ., 2004. 432 p.
- Brileva I.S., Vol'skaya N.P., Gudkov D.B., Zakharenko I.V., Krasnykh V.V. *Russkoe kul'turnoe prostranstvo: Lingvokul'turologicheskii slovar'* [Russian cultural space. Linguistic-cultural dictionary]. Moscow, Gnozis Publ., 2004. 318 p.
- Vostochnoslavianskii fol'klor: Slovar' nauchnoi i narodnoi terminologii* [East Slavic folklore: Dictionary of scientific and popular terminology]. K.P. Kabashnikov (Ed.). Minsk, Nauka i Tekhnika Publ., 1983. 478 p.
- Konovalova N.I. *Sakral'nyi tekst kak lingvokul'turnyi fenomen* [The sacral text as a linguistic-cultural phenomenon]. Ekaterinburg, Ural. State. Ped. Univ. Publ., 2007. 298 p.

- Kozhevnikova N.. [From the observations of nonclassical («ornamental») prose]. *Izv. AN SSSR. Seriya yazyka i literatury* [Proceedings of the Academy of Sciences of the USSR. Language and Literature Series]. 1976, vol. 35, no. 1, pp. 55–66 (In Russ.).
- Petrenko V.F. *Osnovy psikhosemantiki* [Fundamentals of psychosemantics]. Smolensk, Smolensk State Univ. Publ, 1997. 400 p.
- Pogorel'skii A. *Izbrannoe* [Selected writings]. Moscow, Sovetskaya Rossiya Publ. 1985. 432 p.
- Teliya V.N. *Russkaya frazeologiya. Semanticheskii, pragmaticeskii i lingvokul'turologicheskii aspekty* [Russian phraseology. Semantic, pragmatic and linguoculturological aspects]. Moscow, Yazyki Russkoi Kul'tury Publ., 1996. 288 p.
- Tolstaya S.M. [Stereotype in ethnolinguistics]. *Rechevye i mental'nye stereotipy v sinkhronii i diakhronii* [Spoken and mental stereotypes in synchrony and diachrony]. Moscow. Institute of Slavic and Balkan Studies Publ., 1995, p. 125 (In Russ.).

Ангелика Молнар

*Западно-Венгерский Университет, Университетский центр «Савария»,
Институт филологии и межкультурной коммуникации
(Венгрия, Сомбатхей)
tanja@t-online.hu*

«Вода-мужчина» и «огонь-женщина». Метафорическое слово Тургенева

В статье рассматривается метафоризация воды и огня в повести Тургенева «Дневник лишнего человека». Вместо описания природы, созидания т.н. «пейзажа» у Тургенева наблюдается поэтический подход. Они не только сближаются как с мужскими, так и с женскими фигурами, но служат также и смыслопорождению. Этот процесс сочетается с главной проблематикой повести – актом письма. Самоосмысление субъекта, пишущего дневник, проводится параллельно сглаживанию стиля. В этой связи в повести тематизируются вопросы молчания и говорения. В тексте произведения эти темы разворачиваются через метафоры воды, которые вступают во взаимодействие с образами огня, солнца. Истолкование «пожара зари» как проекции образа Ожогойной, ее внутреннего огня и чистоты не остается – как утверждается обычно в спецлитературе – в рамках концептов любви и долга, а представляется в аспекте «отражения» (см. формы зеркала). Разработка нового слова субъекта сопровождается на уровне метафоризации со вскрытием реки, унесением «лишности» и выходом в бытие творческого письма. В этом плане созданный новый текст реинтерпретирует элементы претекстов, в том числе и пушкинского о «равнодушии природы».

Ключевые слова: «Дневник лишнего человека», метафоризация, огонь, вода, молчание, словотворчество.

Исследователи творчества И.С. Тургенева определяли его лирическую/музыкальную/ритмическую прозу [Пумпянский 1929] по-разному. Как нам кажется, в нескончаемый диалог об особенностях поэтики писателя стоит вступать в следующих аспектах. Во-первых, требуется основательный поэтический анализ всех уровней текстов. Во-вторых, следует раскрыть процесс семантизации пейзажных описаний, который опирается на метафорические и звуковые преобразования. Наряду с этими вопросами поэтики, в повести «Дневник лишнего человека» центральной проблемой являются взаимоотношения мужчины и женщины сквозь призму молчания и произношения, высказывания. Мы выбрали из этого комплекса один только аспект для освещения, а именно метафоризацию этих отношений посредством форм воды и огня.

Это противопоставление можно наблюдать в связи с образом **сада**, являющимся концентратом элегических, но светлых настроений.

К нему примыкают концепты любви, страсти и смерти. В саду совершается мнимое сближение героя с предметом его любви. Кульминационным моментом расцвета чувств Чулкатурина к Лизе Ожогойной, из-за которой он «смертельно обжегся», становится выход из рощи и поражение вечерней заревой заходящего солнца на краю обрыва. Составляющие книжной мечты о слиянии с природой (мотивы **вечера, огня, детскости, дуновения, дерева, птиц**) предполагают нахождение здесь Чулкатуриным общего языка с Лизой, что подчеркивается и **молчанием** героев. Характерным предикатом для Лизы – тоже общее с Чулкатуриным – становится **срывание листа** с дерева и покусывание его во время размышлений. Нарративный мотив скрывает отсутствие высказанного слова.

В описании «пожара» солнца следует нагромождение оттенков красного цвета вплоть до **огнистого** («багровое, разгоралось, рдело, пылающем»). Под обрывом течет «извилистая речка». Бесконечное пространство напоминает своими **волнами море**. **Отражение** на реке метафорически сближает человеческих фигур и элементов природы: «**красные** лучи били вскользь по лугам, бросая **алый** отблеск даже на **тенистую** сторону оврагов, ложились **огнистым свинцом** по речке» [Тургенев 1968: 47]. Как на уровне фонических, так и лексических операций продвигает развиваться подобное соотношение элементов текста и, в результате, развернутый образ целиком охватывает текст: «**Румянец, разлитый** по всему ее лицу, не исчезал: словно она все еще стояла в лучах заходящего солнца...». В этой картине небо и земля также отвечают друг другу, как и солнце и река. Однако их приближения (ср. наклонения дерева над рекой) не следует. Тишина и молчание ставятся в контраст с **громким звуком**, обычно присвоенным чему-то торжественному: «Говорят, одному слепому красный цвет представлялся трубным звуком» [Тургенев 1968: 47]. Герой тоже нарушает тишину. Выстраивается фоническая секвенция в высказывании, которая усиливает семантическое сближение: «Я **вскрикнул** от восторга и тотчас обратился к Лизе. Она глядела прямо на **солнце**. Помнится, **пожар зари отражался** маленькими **огненными пятнышками** в ее глазах. Она была **поражена**» [Тургенев 1968: 47]. Если пожар солнца метафорически отражает Лизу Ожогойну, то река – Чулкатурина, роща – любовь, обрыв – конец любви и жизни. Итак, образы и действия героев трансформируются в элементы метафорического описания природы. Пантеистические настроения в мире дневника сменяются с широкими поэтическими операциями в его тексте.

Между тем, буквальное замещение невозможно в литературном тексте, так как в нем сближения продолжают развиваться. Зеркальное отражение окружающего мира вызывает воздействие в форме слез: «вдруг залилась **слезами**...» [Тургенев 1968: 47]. Слезы Лизы как текущая вода могли бы стать выразителями чувств в отношении Чулкатурина, однако их немую общность прерывает голос обычно молчавшего Бизьмёнкова, будто сигнализируя о будущем занятии места рядом с Лизой. Безуспешность попытки Чулкатурина предвещает и то, что свой главный вопрос о возможной взаимности чувств, он тоже не способен сформулировать. Герой старается приступить к делу с объяснения причины слез Лизы как эффекта природы: «Я долго не мог начать **речи**: ... –... отчего вы плакали? ... Вы, я вижу, любите природу ... Но Лиза глядела на землю и **молчала**» [Тургенев 1968: 47–48]. Молчание Лизы показывает, что дело не в пантеистическом отношении и не во влиянии Чулкатурина, а в поисках не «детского» слова. На вопрос же матери Лизы «прозвучал, как **надтреснувшее стекло**, разбитый голосок ее дочери» [Тургенев 1968: 47]. Перелом, произошедший в Лизе, отражается на ее голосе, сопоставленном с разбитым стеклом.

В этот ряд входит и мотив **зеркала** (ср. зеркало как принцип самооценки [Манн 1994: 148]). Пишущий дневник Чулкатурин продолжает искать доказательства своему самоопределению «лишнего человека». Этот процесс предметно выражается в воспоминании о его наблюдении за собой в зеркале и попытке увидеть там успешного (в любви) человека: «придал моим волосам живописную **небрежность** ... углубился в созерцание моего собственного лица». Однако Лиза постарается «**ускользнуть незамеченной**». Это становится доказательством для героя, что девушка его не любит. В этом истинно трагическом моменте сентиментальность исключается: было «так **тяжело**, что я **не мог плакать**...». Герой чувствовал себя «как **убитый**» [Тургенев 1968: 51]. Лиза же казалась для него зеркалом для самоосмысления, а любовь к ней – главным событием в жизни, через которое он в настоящем старается понять свою самость. Именно по этой причине становится коренным метафорический комплекс, основанный на взаимоотношении женщины и мужчины – огня и воды.

Это взаимодействие в другом ключе повторяется и в той параллели, что проводится между солнцем и князем. Субъект дневника сопоставляет свое поражение со вскрытием рек: «**Удар был решительный**: последние мои надежды с **треском** рухнули, как **ледяная** глыба, прохваченная **весенним солнцем**, внезапно рассыпается на мелкие куски.

Я был **разбит** наголову» [Тургенев 1968: 55]. Такое сравнение во-первых, становится метафорическим и уникальным, во-вторых, отнюдь не случайное в тексте, наряду с другими повторениями действия солнца и с формами разбитого стекла. К примеру, накипевшие чувства героя достигают своего апогея на **балу**. Об этом свидетельствует и применение фразеологизма как элемента анализируемого нами комплекса: «я бился как рыба о лед». Чулкатурин в роли отвергнутого любовника не только поступает книжно, его словообороты и выражения также не лишены избыточности: «не дать Лизе погибнуть в **сетях** обольстителя» [Тургенев 1968: 58]. В данном случае образ рыбы переносится на положение Лизы. Героиня однако вовсе не чувствует себя жертвой даже тогда, когда князь бросает ее.

В детализации события взросления девушки имеется отклик на **брожение вина**, как предсказание о любви: «началось в ней то внутреннее, тихое брожение, которое предшествует превращению ребенка в женщину...» [Тургенев 1968: 46]. Семантика обрыва усиливает этот момент. Любовные отношения устанавливаются у Лизы и князя и метафоризируются по признаку действия как отношения **молодого дерева и потока реки**. «Ее самое – я это видел – подмывало, как **волной**. Словно молодое деревцо <...> она с жадностью наклонялась над **потоком**, готовая отдать ему **навсегда** и первый **расцвет** **своей весны**, и **всю жизнь свою**». Это сближение дополняется и другим: «вся **утихала** и **светле**ла, как молодое **вино**, которое перестает бродить, потому что его время настало...» [Тургенев 1968: 55]. Волнующаяся река и бродящее вино становятся вариациями друг друга и вместе, знаменателями наступающей весны – чувства любви.

Отражением действия солнечных лучей, испускаемых метафорически князем, становится фигура влюбленной Лизы несколько иначе, чем в случае поражения закатом, хотя мотивы **счастья, детскости, рдения** повторяются: «ее лицо в одно и то же время сияло детской радостью, невинной гордостью и внезапно озарялось другим, более глубоким чувством. От ней веяло счастьем.» [Тургенев 1968: 59–60]. На городском обществе тоже отражается влияние «князя-солнца». Метафорическое тождество создано субъектом дневника: солнце в этом случае яркое, блестящее. Итак, для Чулкатурина образ девушки воплощает действия солнца, однако для девушки: князь. По сравнению с князем, Чулкатурин, как маленький человек, остается в **тени** (будто под деревом!). С целью выйти в свет, стать замеченным, он и скажет счастливому сопернику свое отрицательное, обижаящее слово. Это для него становится

также жизнеутверждением, попыткой вернуться на свое место (под солнцем – в любви/жизни), откуда его свергли: «Покажем им, что мы еще не **погибли**» [Тургенев 1968: 60]. Метафоризация воды также меняется в связи с каждым героем.

Книжный поступок – поединок с князем – однако не оправдывает возлагаемые на него надежды. Лиза заливается **слезами** по ушедшей из ее жизни любви-счастью, т.е. ее образ реализует слезливость (утечку воды) и потерю силы огня: «**таяла как свечка**». Требуемое ею молчание и слово предоставляет двойник героя, Бизъмёнков, на котором отражается также «**холодное**» отношение Лизы к Чулкатурину: «Со мной он был очень **холоден**» ([Тургенев 1968: 74]; об этом холоде см. [Маркович 1984: 106]). Естественно, напрашивается параллель его фигуры с Молчалиным у Грибоедова. Однако молчание Бизъмёнкова вовсе не основано на том хитром расчете, что в претексте. Герой не только лишен имени, но и своего собственного слова. Он только повторяет сказанное и то, что хочется у него услышать. Произнося те слова Лизе, который Чулкатурин был намерен ей сказать, этим словом Бизъмёнков и завершает историю героя. Такая подмена высказанного слова и высказывающего субъекта подтверждает «лишность» в жизни Чулкатурина, и, следовательно, его смерть.

Однако, текст дневника продолжается с описанием природы и ставит под сомнение такой конец. В спецлитературе обычно только перечисляется предмет воспоминаний Чулкатурина в параллели к актуальной письму погоде [Мусий 2016: 117]. Тем не менее, следует остановиться поглубже на смысловых взаимосвязях, устанавливаемых в тексте. Итак, ненастная погода (сырость, ветер, холод) становится необходимым условием акта письма, фиксации воспоминаний о главных событиях жизни. Когда валит **снег** (холодная форма воды), выдвинуты приятные события из прошлого (приезд в город О. и знакомства с Ожогиными: см. совпадение букв О). В «*трескучий мороз*» Чулкатурин вспоминает свою первую встречу с Лизой и прогулку в роще. Метафоризацию текста в целом пронизывают исправления стиля пишущего субъекта, однако данное им слово-имя «трескучий» посредственно вписывается в цепочку «треснувшего льда» и резкого звука, прерывающего молчание. В качестве контраста как зимней погоде, так и воде приводится метафоризация **солнца**. Прекрасная погода (тепло, ясно, весело) отвлекает субъекта, пишущего дневник: «солнце весело играет на талом снеге» [Тургенев 1968: 34]. Знаменательно также, что создается

контраст между погодой настоящего времени (болезнь и умирание героя) и описываемыми событиями прошлого (любовь героя).

Вспомним определение, данное Чулкатуриным, согласно которому «любовь – **болезнь**» [Тургенев 1968: 50]. Субъект текста соотносит признаки чувства любви и смерти, и смерть должна быть избавлением от нее. Между тем, будучи влюбленным, он сравнивает себя с «выздоровевшим ребенком», а с потерей надежды на взаимность он снова чувствует симптомы болезни – «одиночества», «лишности». При появлении князя Чулкатурин опять теряет способность произношения слова: «Меня щадили, как **больного**: я это видел. ... Язык мой вдруг переставал действовать, словно **застывал**» [Тургенев 1968: 56]. Образуется метафорическое соотношение между языком Чулкатурина и рекой. Как в погоде и в поведении героя сменяются «холод» и «оттепель», также и его слово, как река, «застывает». А фора застывшей воды (**лёд**) входит в цепочку мотивического ряда **отражения : слез : стекла** и как элемент природы подвергается действию **солнца**.

Параллельно **реки** по признаку движения меняется и настроение, самочувствие и состояние героя биографии и автора дневника. Внутренняя работа Чулкатурина как «лишнего человека» напоминает **бурление** реки, готовящейся к весеннему прорыву: «в этой мучительной, бесплодной работе» [Тургенев 1968: 39]. **Воспоминания** также олицетворяются и наделены способностью действовать словно текущая вода: «Я **разболтался**, уснувшие воспоминания **пробудились** и увлекли меня» [Тургенев 1968: 78]. Трагические события и самолюбие в жизни и страх героя перед смертью вызывают неадекватные поступки в прошлом и излияния в настоящем. Подчеркивается, что при этом постоянно текут **слезы**. Это, с одной стороны, обозначает сентиментальность, характерную для героя, а с другой, – стиль автора дневника, который надлежит сменить более объективным и реалистическим. Бурливые высказывания и болтливость получают свойства реки. Это соотношение является также текстовой актуализацией этимологической связи слов «**река**» и «**речь**».

Отмеченное важное соотношение связано с проблемой произнесения слова. В качестве героя недавних жизненных событий он в основном молчит или с трудом, нечаянно что-нибудь выговаривает: «наперед знаю, что я ее **прескверно выскажу**. ... На **молчание**-то мы все горазды» [Тургенев 1968: 40]. По этой причине и придается особое значение тем немногим фразам, которые произносит Чулкатурин. Эта нехватка слова и преодолевается субъектом дневника, оформляющим письменно

свои мысли. При этом большую важность имеют отрицание им книжных высказываний и труд над своим слогом. Сентиментальная установка на чувств, прекрасную погоду и природу подвергается критике и в конце дневника переосмысливается.

Окончательная победа весны – почти лета с соответствующими климатическими условиями – в настоящем обозначает полный отказ от любви, счастья и жизни Чулкатурина в прошлом, затем следует болезнь и скорая смерть героя: «Все **тает, валится, течет**. В воздухе пахнет **разрытой** землей: ... **Солнце** так и бьет, так и разит. ... Я чувствую, что **разлагаюсь**» [Тургенев 1968: 78]. Земля разрыта, пар поднимается, разрывая воздуха, и соответственно этому, человек чувствует свое физическое разложение. Смерть героя понимается как растаяние холодного снега, потрескание льда и вскрытие рек теплыми лучами солнца весной. Это детализовано субъектом дневника, выявившим метафорическую связь в ходе созидания своего текста и параллельно, своего творческого становления.

Напомним запись дневника от 20 марта. «**Реки** вскроются, и я, с последним **снегом**, вероятно, уплыву... куда? бог весть! Тоже в **море**. ... коли умирать, так умирать **весной**» [Тургенев 1968: 32]. Субъект дневника представляет смерть как метафорический поток в море, в огромное, безграничное пространство. Море таким образом в начале акта письма конвенционально выражает смерть, однако в конце дневника растворение в природе уже знаменует перевоплощение и становление. Вскрытие реки метафоризирует высвобождение нового слова Чулкатурина из застывших шаблонов. Создаваемые картины идиллии разоблачаются, и, говоря метафорами повести, вскроящаяся **река** смоеет сентиментальные излишества потоком нового слова.

Простором же для высказывания слова стала форма дневника. Обращение героя к письменной форме и работа над своим словом делают его совсем не лишним (см. [Ковач 2009]). Необычное сближение территории смерти с весенним временем года знаменует не столько иронию судьбы, равнодушие природы, сколько намек на возможность «светлого воскресения», при чем в созданном мире письма. Следует интеллектуальное и духовное перевоплощение субъекта в дневнике, в который он переложил свою жизнь, свою самость. Дневник надлежит опубликованию издателем и становится эстетическим фактом (затем, вне мира повести – и культурным: см. использование определения «лишний человек»).

Л и т е р а т у р а

- Манн Ю.В. «Истинно лишний человек» // И.С. Тургенев: жизнь, творчество, традиции. Budapest, 1994. С. 140–152.
- Маркович В.М. «Дневник лишнего человека» в движении русской реалистической литературы // Русская литература. 1984. № 3. С. 95–116.
- Мусий В.Б. «...Глядя задумчиво в небо широкое»: человек и природа в произведениях И.С. Тургенева 1840–1850-х годов. Одесса: Печатный дом, 2016. 174 с.
- Пушмянский Л.В. Тургенев-новеллист // *Тургенев И.С.* Соч. Т. 7. М.; Л.: Госиздат, 1929. С. 5–24.
- Тургенев И.С. Собр. соч.: В 6 т. Т. 4. М.: Правда, 1969. С. 32–80.
- Kovács Árpád. На пути к литературной антропологии // *Studia Slavica Hung.* 2009. 54/2. С. 363–386.

Angelika Molnar

*West-Hungarian University, University Centre “Savaria”,
Institute of Philology and Intercultural Communication
(Hungary, Szombathely)
manja@t-online.hu*

**“WATER-MAN” AND “FIRE-WOMAN”.
TURGENEV’S METAPHORICAL WORDS**

The article describes the metaphorization of water and fire in Turgenev’s story “The Diary of a Superfluous Man”. Instead of describing the nature, creation of so-called “landscape” Turgenev observes a poetic approach. The elements of nature not only converge with both male and female figures, but also serve for generating meanings. This process is combined with the main problem of the story that is the act of writing. The subject, who is writing a diary, focuses on self analysis, and also on the smoothing of the diary style. In this regard the questions of silence and speaking are made in the story. Exactly these themes are expanded in the text through the metaphor of water that interact with the images of fire and sun. The interpretation of “fire dawn” as a projection of Ozhogina’s image, her inner fire and purity is not left – as usually interpreted in specliterature – within the concepts of love and duty, but appears in the aspect of “reflection” (see the forms of mirror). The development of the subject’s new word is accompanied by the metaphorizations like the opening of the river, “termination of superfluosity” and access into the being of creative writing. In this respect, the newly created text reinterpretes the elements of the pretexts, including Pushkins’ works about the “indifference of nature.”

Key words: The Diary of a Superfluous Man, metaphorization, fire, water, silent words.

R e f e r e n c e s

- Mann Yu.V. “Istinno lishniy chelovek” [The real unneeded man]. *I.S.Turgenev: Zhizn’, tvorchesvo, tradicii.* [I.S.Turgenev: Life, works and traditions]. Budapest, 1994, pp. 140–152.
- Markovich V.M. [“The diary of the unneeded man” in the movement of Russian realist literature]. *Russkaya literatura.* 1984, no.3, pp. 95–116 (In Russ.).

- Musiy V.B. “*Glydyda zadumchivo v nebo shirokoe*”: *chelovek i priroda v proizvedeniyakh I.S.Turgeneva 1840–1850-kh godov*. [“Looking as thinking to the wide sky”: man and nature in I.S.Turgenev’s works in 1840–1850s]. Odessa, Pechatnyi Dom Publ., 2016. 174 p.
- Pumpyanskiy L.V. “Turgenev-novellist” [“Turgenev – short story writer”]. *I.S. Turgenev. Sochineniya*. [I.S. Turgenev. Works]. Vol. 7. Moscow; Leningrad, Gosizdat Publ., 1929, pp. 5–24.
- Turgenev I.S. *Sobraniye sochineniy v 6 t.* [Collected works in 6 vol.]. Vol. 4., Moscow, Pravda Publ., 1969, pp. 32–80.
- Kovács Árpád. *Na puti k literaturnoy antropologii* [On the way to literature anthropology]. *Studia Slavica Hung.* 2009. 54/2, pp. 363–386.

М. М. Коробова

*Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН
(Россия, Москва)
mmkor1955@yandex.ru*

«... Чему не видно конца...» (О слове *дорога* в текстах Достоевского)*

В настоящей статье рассматриваются особенности употребления слова *дорога* по данным Словаря языка Достоевского (Идиоглоссария). Указываются статистические данные распределения частоты его употребления по жанрам и, отдельно, – для пяти главных романов Достоевского. Основное внимание уделяется семантической характеристике слова *дорога*: приводится структура значения, характерная для текстов Достоевского, дается сопоставление с данными других словарей, обосновывается идиостилевой характер, отражающийся в последовательности выделенных значений. Особый акцент делается на характеристике подчинительных связей, полнота представленности и разнообразие которых позволяют подтвердить статус слова *дорога* как идиоглоссы. Часть статьи посвящена рассмотрению этой идиоглоссы в русле исследований Н.А. Кожевниковой о сквозных словах в романе «Преступление и наказание», в число которых мы предлагаем включить и слово *дорога*.

Ключевые слова: авторская лексикография, Достоевский, идиоглосса, сквозные слова, роман «Преступление и наказание»

Нет, уж лучше просто большая дорога, так просто выйти на нее и пойти и ни о чем не думать, пока только можно не думать. Большая дорога – это есть нечто длинное-длинное, чему не видно конца – точно жизнь человеческая, точно мечта человеческая. В большой дороге заключается идея; а в подорожной какая идея?

Ф.М. Достоевский, Бесы

Слова *дорога* настолько многопланово в семантическом отношении и разнообразно в употреблении, настолько заряжено символическим смыслом и ассоциациями, что, конечно, предлагаемые нами наблюдения над этим словом будут фрагментарны, без притязаний на полноту или исчерпанность. В пределах данной статьи мы (1) дадим характеристику употреблений слова *дорога* по данным Словаря языка Достоев-

* Работа выполнена при финансовой поддержке РНГФ (проект № 15-04-00135).

ского (Идиоглоссария) [СЯД 2010] и (2) отдельно рассмотрим некоторые особенности использования этого слова в романе «Преступление и наказание».

1

Слово *дорога* несомненно идиоглосса¹ (разновидность ключевого слова) в лексиконе Достоевского. По данным Идиоглоссария, оно отмечено достаточно высокой частотой употребления, представленностью во всех жанровых разновидностях текстов, идиостилевыми особенностями на уровне системы значений и полнотой отражения семантического потенциала в зонах Комментария. Продемонстрируем это на материале корпуса словарной статьи слова *дорога* [СЯД 2010: 565–579].

Совокупная частота слова *дорога* в текстах Достоевского составляет 1019 употреблений², из них в художественной прозе – 605 раз, в публицистике – 178, в письмах – 235, в деловой переписке – 1; в том числе на романы третьего периода приходится три четверти всех употреблений в прозе: «Преступление и наказание» – 65 раз, «Идиот» – 87, «Бесы» – 87, «Подросток» – 36, «Братья Карамазовы» – 98.

Ядром корпуса словарной статьи в Идиоглоссарии, словаре авторского языка толкового типа, является описание лексико-семантических вариантов слова, выделенных на основе анализа контекстов его употребления и проиллюстрированных примерами из всех периодов творчества Достоевского и всех представленных жанров.

В текстах Достоевского для слова *дорога* выделяется шесть значений. Дадим сравнительную характеристику системы значений этого слова по данным Малого академического словаря [МАС 1981], Словаря языка Пушкина [СЯП 2000] и Идиоглоссария Достоевского [СЯД 2010].

¹ О понятии «идиоглосса», специально разработанном для Словаря языка Достоевского (Идиоглоссария), см. [СЯД 2008: 896; Ружицкий 2015: 76–142].

² Для сравнения приведем данные словарей для других авторов. У А.С. Пушкина слова *дорога* употреблено 393 раза [СЯП 2000], у А.П. Чехова (по данным электронного корпуса, более 1 млн. словоупотреблений) совокупная частота – 726 раз, в том числе в драматургических произведениях – 54, в прозе – 672 [Частотный... Чехова 2012].

Толкования слова *дорога*

Малый академический словарь	Словарь языка Пушкина (в скобках указана частота употребления)	Идиоглоссарий Достоевского
<p>1. Полоса земли, служащая для езды и ходьбы. 2. Место для прохода, проезда. 3. Путешествие, поездка. 4. Направление, путь следования <i>перен.</i>; с <i>определением</i>. Направление деятельности, путь развития. 5. <i>перен.</i>; с <i>определением</i>. Средство к достижению чего-л.</p>	<p>1. Полоса земли, предназначенная для передвижения (192). ... <i>Перен.</i> ... О жизненном пути, направлении деятельности. 2. Путь следования (66). Направление, по которому надо идти. 3. Поездка, путешествие (79). 4. Путь для достижения чего-л. (13).</p>	<p>1. Полоса земли, предназначенная для ходьбы, езды; то же вместе с окружающим пространством. 2. Путь развития, жизненный путь; способ деятельности, достижения чего-л. 3. Перемещение куда-л. с сопутствующими такому движению обстоятельствами (время, расстояние); путешествие, поездка. 4. Направление, путь следования; маршрут. 5. Место прохода, проезда. 6. <i>В зн. наречия в форме тв. п. ед. ч. к зн. 3.</i> Во время пути; находясь в поездке, путешествии.</p>

Как видим, в целом система значений слова *дорога* в Идиоглоссарии соотносится с дефинициями и одного из основных толковых словарей русского языка, и Словаря языка Пушкина, однако существуют и некоторые различия, обусловленные идиостилевыми особенностями, отражающими специфику употребления данного слова именно Достоевским, и зафиксированные посредством специально разработанных принципов описания слова-идиоглоссы.

Один из этих принципов сформулирован так: «В семантической зоне порядок следования значений определяется не традиционной лексикографической направленностью от прямого к переносным и от конкретного к абстрактным, а двумя следующими факторами: количеством употреблений в том или ином значении и полнотой их распределенности по жанрам и периодам творчества» [СЯД 2008: 902]. Иными словами, при установлении последовательности значений учитывается частотность и жанровая полнота представленности данного слова как фактор, определяющий специфику языка Достоевского, а не традиционно-лексикографический подход, отраженный в общеязыковых словарях, поэтому в Идиоглоссарии для слова *дорога* последовательность значений и их формулировки другие. Так, значение ‘место для прохода, про-

езда', отмеченное в МАС как второе, в Идиоглоссарии дается пятым, так как в этом значении в текстах Достоевского оно встречается не во всех жанрах, а только в художественной прозе.

Далее. В Идиоглоссарии как второе и самостоятельное (т. е. не в качестве оттенка, как в Словаре языка Пушкина, или значения, более старшего по порядку, например, 4-го и 5-го, как в МАС) выделено 'пути развития, жизненный путь; способ деятельности, достижения чего-л.', поскольку оно не просто представлено во всех периодах всех жанров, но и потому, что слово *дорога* в этом значении по своей сочетаемости и смысловой насыщенности примеров является важным и определяющим характерные черты языковой личности Ф.М. Достоевского.

Приведем фрагмент зоны иллюстраций словарной статьи к значению 2 (обращаем внимание, что в каждой поджанровой зоне, где  – художественная проза,  – публицистика,  – письма, первый пример соответствует первому употреблению Достоевским слова *дорога* в данном значении)³.

 [Б. – Ефимову] Ты чувствовал, что тебе нужна другая **дорога**, более широкая, что тебе суждены другие цели, но ты не понимал, как это сделается, и в тоске своей возненавидел всё, что тебя окружало тогда. Твои шесть лет бедности и нищеты не погибли даром; ты учился, ты думал, ты сознавал себя и свои силы, ты понимаешь теперь искусство и свое назначение. (НН 152) [Ихменев Ивану Петровичу] А только будь честен, Ваня, будь честен, это главное; живи честно, не возмечтай! Перед тобой **дорога** широкая. Служи честно своему делу; вот что я хотел сказать, вот именно это-то я и хотел сказать! (УО 191) <...> «Ей три **дороги**, – думал он [Раскольников о Соне]: – броситься в канаву, попасть в сумасшедший дом, или... или, наконец, броситься в разврат, одурманивающий ум и окаменяющий сердце». (ПН 247) <...> [Аркадий Версильову] Да, я – жалкий подросток и сам не знаю поминутно, что зло, что добро. Покажи вы мне тогда хоть капельку **дороги**, и я бы догадался и тотчас вскочил на правый путь. Но вы только меня разозлили. (Пд 217) Заранее скажу мое полное мнение: был он [А. Карамазов] просто ранний человеколюбец, и если ударился на монастырскую **дорогу**, то только потому, что в то время она поразила его и представила ему, так сказать, идеал исхода рвавшейся из мрака мирской злобы к свету любви души его. И поразила-то его эта **дорога** лишь потому, что на ней он встретил тогда необыкновенное, по его

³ Адресация примеров отсылает к страницам Полного собрания сочинений Ф.М. Достоевского в 30-ти томах (Л.: Наука, 1972–1990). Расшифровку условных сокращений названий произведений и соответствующие номера томов см. [СЯД 2008: 910–911].

мнению, существо – нашего знаменитого монастырского старца Зосиму, и к которому привязался всею горячею первою любовью своего неутолимого сердца. (БрК 18)

▣ В сознании-то и всё дело. У нас сознали, что цивилизация только привносит новый элемент в народную нашу жизнь, нисколько не повредив ей, нисколько не уклонив ее с ее нормальной **дороги**, а, напротив, расширив наш кругозор, уяснив вам же самим наши цели и давая нам новое оружие для будущих подвигов. (*Пб 18*: 49) <...> Уж когда в чухонском Петербурге мы не избегли влияния соседних немцев, хотя и бывших полезными, но зато и весьма парализовавших русское развитие, прежде чем выяснилась его настоящая **дорога**, то как в Константинополе, огромном и своеобразном, с остатками могущественной и древнейшей цивилизации, могли бы мы избежать влияния греков, людей несравненно более тонких, чем грубые немцы <...>. (*ДП 23*: 48) Могуча Русь, и не то еще выносила. Да и не таково назначение и цель ее, чтоб зря повернулась она с вековой своей **дороги**, да и размеры ее не те. (*ДП 25*: 174)

✉ [М.А. Достоевскому] Слава богу, что наконец-то исполнилось наше давнее, общее желанье, и наконец-то брат нашел себе совершенную **дорогу**. Теперь, надеемся, всё пойдет лучше. (*Пс 28.1*: 47) [А.И. Гейбовичу] Но не о месте в Твери или в Тверской губернии я буду говорить, у меня другие планы и вот такие – у меня две **дороги**, первая **дорога**: через графа я знакомлюсь в Петербурге с его родными <...>. Если же через этих людей не будет места, значит, и ни через кого не будет. Тогда есть и вторая **дорога**: это поискать частного места с большим жалованьем <...>. (*Пс 28.1*: 366) <...> [Ф.Ф. Радецкому] И да воскреснет к жизни труждающееся и обремененное великое Славянское племя усилиями таких, как Вы, исполнителей всеобщего и великого русского дела. А вместе с тем да вступит и наш русский «европеизм» на новую, светлую и православную Христову **дорогу**. И бесспорно, что самая лучшая часть России теперь с Вами, там, за Балканами. (*Пс 30.1*: 20) [СЯД 2010, 565–566]

Следует отметить еще одну особенность принципа составления словарной статьи и раскрытия значения в Идиоглоссарии: «семантизация слова не исчерпывается созданием толкования» [СЯД 2008: 904]. Приведенный выше фрагмент словарной статьи с иллюстрациями к значению **2** показывает, как отбор примеров имплицитно помогает выявить дополнительные характеристики употребления слова. Например, обращает на себя внимание то, что (а) в художественной прозе слово *дорога* в зн. **2** преимущественно является словом в речи персонажей, то есть «диалогическим»; дорога как жизненный путь – это предмет для

обсуждения (и рассуждения)⁴; (б) слово *дорога* в зн. 2 практически всегда имеет при себе определение. Именно поэтому к данному значению составлено примечание – чтобы обратить внимание на противоположные случаи, примеры, не включенные в основной корпус словарной статьи.

Примечания. Отметим случаи употребления слова *дорога* в зн. 2 без определения (при этом подразумевается положительный смысл – ‘хорошая, правильная дорога’): Δ<...> Те, отверженцы-то, хоть что-нибудь делают, хоть копаются, чтоб выйти на **дорогу**, хоть ошибаются, и таким образом избавляют других, последующих деятелей от подобных же ошибок, следственно, хоть отрицательно, да полезны; а вы, мелодраматически скрестив руки, стоите да посмеиваетесь. (*Пб 19*: 176) По-настоящему, они и правы: ибо и впрямь не будет у нас ни Бэкона, ни Ньютона, ни Аристотеля, доколе мы не станем сами на **дорогу** и не будем духовно самостоятельными. (*ДП 27*: 35)Δ См также *ДП 23*: 22 [СЯД 2010, 566].

Отличием в наборе значений в сравниваемых словарях будет также особое, выделенное в Идиоглоссарии шестым, адвербиальное употребление слова *дорога* в форме *дорогой* с соответствующей семантизацией, а именно: «**6.** В зн. наречия в форме тв. п. ед. ч. к зн. 3. Во время пути; находясь в поездке, путешествии».

Идиостилевой статус отмеченных значений слова *дорога*, 2-го и 6-го, раскрывается не только в корпусе словарной статьи на уровне значимой последовательности значений, семантизации и подбора примеров, но и в зонах Комментария. И здесь следует обратить внимание на зону **СЧТ1**, в которой фиксируется сочетаемость слова, отражающая его подчинительные связи, гипотаксис. «Общая установка при составлении Словаря языка Достоевского состоит в том, чтобы фиксировать все случаи гипотаксиса» [Ружицкий 2015: 56]. Это положение важно учитывать, так как полнота представленности подчинительных связей дает ценный материал для наблюдения над особенностями авторского использования слова. При этом не предполагается распределение сочетаемости по выделенным значениям (как трудно достижимое практически). Однако отступления бывают, когда специфика описываемой лексической единицы требует сугубо индивидуального подхода, как в случае со словом *дорога*. Особенности семантизации повлекли за собой и дифференцированный подход к представлению сочетаемости, и такое

⁴ Если же сравним с примерами других, «пространственных» значений, то увидим, что там будет преобладать употребление в авторской речи.

исключение сделано как раз для 2-го и 6-го значений, где на фоне общей сочетаемости выделены случаи отнесенности к данным значениям. Приведем этот фрагмент зоны СЧГ1.

К зн. 2: дорога благородная ПН 156 будущая Бс 266 вековая ДП 25: 174 верная УО 248 ДП 25: 98 глупая Иг 238 демократическая Пб 21: 229 добрая НН 206 другая НН 152 ЗП 110 ПН 319 БрК 273, 275 Пс 28.1: 277 дурная ДП 23: 66 Пс 28.2: 261 житейская Пб 18: 13 избранная (прич.) Ид 90 европейская Пб 19: 10 легчайшая ЗП 114 ложная Ид 225 ВМ 54 Пд 176 Пб 19: 20 ДП 25: 103 монастырская БрК 18 намеченная ДП 26: 22 настоящая [такая, какая должна быть ?] НН 230 ДС 328 Пб 20: 75 ДП 22: 54 ДП 23: 48 неведомая и ужасная ДП 23: 66 неминуемая Пс 28.2: 211 нечаевская ДП 21: 129 новая НН 244 Пд 110 Бс 248, 453 Бр 279 Пб 20: 146 ДП 21: 34 Пс 28.1: 96, 249 новая азиатская ДП 23: 48 новая, болгаринская Пб 19: 8 новая, независимая ПН 319 новая, светлая и православная Христова Пс 30.1: 20 нормальная Бс 459 Ид 310 Пб 18: 49 общая Пб 18: 54 Пс 28.2: 211 особая Пб 18: 36 отвратительная ПН 247 открывающаяся перед всеми ДП 26: 22 противоположная всем БрК 25 пошлая и недостойная великой нации ДП 25: 102 правая [правильная] Пс 30.1: 25 прямая ВМ 106 ДП 25: 5 совершенная Пс 28.1: 47 спасительная ДП 26: 138 твердая ДП 26: 114 ДП 27: 8 Пс 29.1: 171 твердая и безопасная Пб 21: 228 точная и верная ДП 26: 22 трудная Пс 28.1: 104 широкая НН 147 УО 191 указанная ЗП 110; ясна и доказана ПН 110; ложная, еще языческая и ошибочная БрК 58 правильная и истинная БрК 58 какая-то новая, неведомая, но неизбежная уже [дорога] БрК 21; смиренного общения с народом ДП 26: 138 жизни ДП 26: 150 прилежания и труда Пс 29.1: 171 <...>. *К зн. 6: дорогой* беспокоиться Пс 29.2: 60 бить БКа 185 болтать ПН 148 бормотать БрК 368 быть большим встретить кого-л. СС 53 ДП 22: 78 воображать себе ЗМ 19 выбросить БрК 368 выхватывать из кармана БКа 144 говорить УО 220 33 89 не не догадаться Пд 258 думать Ид 55 БрК 287 заметить [‘сказать’] Ид 292 БрК 71 заснуть Пс 29.2: 92 затеряться Пс 29.1: 143 изложить Пс 29.2: 153 мелькнуть ПН 406 наткнуться Ид 135 ночевать Пс 28.2: 199 объявить Бс 263 отдохнуть ДП 22: 77 остановить Ид 213 писать стихи ДП 22: 27 подумать Ид 504 БКа 57 поистереться [о книгах] Пс 28.1: 371 посматривать Ид 75 потерять саквояж Пс 28.2: 59 приготовить БрК 490 произойти Бс 431 промолвить Пд 369 не простудиться бы Пс 30.1: 124 не разговаривать Пд 53 раздумать Ид 493 рассказать анекдот к случаю Ид 374 не расспрашивать Пд 348 решить БрК 254 сговариваться ДП 22: 27 сказать ПН 191 БрК 140 спать Пс 30.1: 79 спросить Ид 110 Пд 42, 142 сообщить Бс 478 Пд 27 съесть БрК 179 чуть не танцевать ЗМ 70 успеть предупредить Бс 459 успеть сговориться БрК 419 устать Пс 29.1: 325 Пс 30.1: 31 хворать Пс 28.1: 189 читать Ид 335 Пс 28.2: 199 одуматься УО 222 обернуться ПН 374 показаться МГ 293; пришло

на ум ЗП 172 пришло в голову Ид 496; совершится что-то недоброе Дв 142 сломила немочь Хз 296 мучил вопрос ПН 353; произошло приключение Бс 69 случилось приключение Бс 335 случилось происшествие БрК 160; разговор БрК 451 [СЯД 2010, 577].

Конечно, особенности слова *дорога* проявляются не только в зоне гипотаксиса, но также и в том, что в словарной статье заполнены практически все зоны Комментария, то есть специфика этого слова раскрывается и в зонах афористического, автономного, игрового, символического, иронического, тропеического употребления; зафиксированы его комбинированные, ассоциативные, сочинительные связи; отражено использование в качестве отсылки к прецедентным текстам, что в совокупности и дает основания интерпретировать слово *дорога* как несомненно имеющее статус идиоглоссы в лексиконе Достоевского, как слово, характеризующее авторскую языковую личность.

2

Наметив способы идиостилевого словарного описания слова *дорога* у Достоевского, в заключение перейдем к рассмотрению конкретного произведения (романа «Преступление и наказание»), чтобы подтвердить лексикографический статус данной идиоглоссы на уровне анализа отдельного текста. Для этого обратимся к опыту Наталии Алексеевны Кожевниковой, которая в своих трудах оставила нам прекрасные образцы исследования стиля русских писателей и поэтов. В статье «Сквозные слова в романе Ф.М. Достоевского “Преступление и наказание”» Н.А. Кожевникова рассматривает тропы-формулы: «Формулы Достоевского передают сущностные характеристики людей и состояний. Они переходят от персонажа к персонажу и дают возможность объединить разных персонажей по соответствующим совпадающим признакам, обнаруживая их внутреннее родство или сходство в определенной ситуации. Обе эти тенденции сосуществуют и взаимодействуют. Формулы могут быть мотивированы изображаемыми ситуациями и реалиями. <...> При этом совпадающие слова имеют то прямое, то переносное значение» [Кожевникова 2001: 146]. Применительно к роману «Преступление и наказание» отмечается, что его образный строй «во многом связан со сценой убийства», выделены мотивы (суда, собственно убийства, охоты, игры, воскресения) и рассмотрены многие лексические единицы, связывающие персонажей между собой, такие слова, как *убить*, *мертвый*, *огорошить*, *обухом*, *размозжить*, *раздавить*, *прида-*

вить, удар, ранить, брякнуть, бить, стучать; мороз, лед, озноб, холод, огонь; новый и некоторые другие. Однако при этом никак не упомянуто слово (образ) *дорога*. Можно, конечно, предположить, что в силу как раз очевидности этого образа. Тем не менее, выделяются другие, не менее очевидные тропы в произведениях Достоевского, которые «восходят к обобщающим параллелям *жизнь – игра, жизнь – плавание по морю*» [Кожевникова 2001: 167]. Возьмем на себя смелость затронуть эту тему – сквозных слов в романе «Преступление и наказание», пополнив их такой идиоглоссой, как *дорога*.

Это слово появляется буквально на первых страницах романа, и его употребление связано с Раскольниковым.

С замиранием сердца и нервной дрожью подошел он [Раскольников] к преогромнейшему дому, выходявшему одною стеной на канаву, а другую в –ю улицу. <...> Здесь загородили ему **дорогу** отставные солдаты-носильщики, выносившие из одной квартиры мебель. (ПН 7) [первое употребление слова *дорога* в романе]

Далее слово *дорога* проходит через весь роман и, по нашим приблизительным подсчетам, как минимум половина употреблений относится к Раскольникову. Здесь есть несколько направлений, намеченных Н.А. Кожевниковой, по которым можно проводить анализ: (а) в каких именно значениях встречается слово; (б) какие персонажи через это слово объединяются между собой, и, в первую очередь, с главным героем романа; (в) с какими другими лексическими единицами связан в тексте мотив дороги.

Что касается семантических характеристик слова *дорога*, то в романе переплетены все его значения, при этом с первых страниц происходит символизация дороги (дорога как жизнь, жизненный путь и выбор пути).

Первое употребление слова *дорога* в переносном значении тоже связано с Раскольниковым, который «по дороге зашел в один плохонький трактиришко. <...> спросил чаю, сел и крепко задумался. Странная мысль наклеывалась в его голове, как из яйца цыпленок, и очень, очень занимала его. <...> Вдруг он услышал, что студент говорит офицеру про процентщицу <...>». Вот слова студента, услышанные Раскольниковым (первый случай употребления в романе слова *дорога* в значении ‘путь развития’):

<...> Сто, тысячу добрых дел и начинаний, которые можно устроить и поправить на старухины деньги, обреченные в монастырь! Сотни,

тысячи, может быть, существований, направленных на **дорогу**; десятки семейств, спасенных от нищеты, от разложения, от гибели, от разврата, от венерических больниц, – и все это на ее деньги. <...> (ПН 54)

Отдельный предмет для рассмотрения – сближение и точки соприкосновения Раскольникова с другими персонажами романа, выявляемые через слово *дорога*. Конечно, в первую очередь это будут Соня Мармеладова, «дорога» к которой – путь к спасению, и Свидригайлов, у которого «дорога» – тупик и гибель:

«Тогда я убью его [Свидригайлова]», – подумал он [Раскольников] в холодном отчаянии. Тяжелое чувство сдавило его сердце; он остановился посередине улицы и стал осматриваться: по какой **дороге** он идет и куда он зашел? (ПН 355)

Одно видение мелькнуло пред ним **дорогой**, но он не удивился ему; он уже предчувствовал, что так и должно было быть. <...> Раскольников почувствовал и понял в эту минуту, раз навсегда, что Соня теперь с ним навеки и пойдет за ним хоть на край света, куда бы ему ни вышла судьба. (ПН 406)

Л и т е р а т у р а

- Кожневникова Н.А.* Сквозные слова в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» // Слово Достоевского. 2000: Сб. статей. М.: Азбуковник, 2001. С. 146–171.
- Ружицкий И.В.* Язык Ф.М. Достоевского: идиоглоссарий, тезаурус, эйдос. М.: Лексрус, 2015. 543 с.
- МАС 1981 – Словарь русского языка: в 4 т. / Под ред. А.П. Евгеньевой. 2-е изд. М.: Русский язык, 1981. Т. 1. 696 с.
- СЯД 2008 – Словарь языка Достоевского. Идиоглоссарий. А–В / Гл. ред. Ю.Н. Караулов. М.: Азбуковник, 2008. 962 с.
- СЯД 2010 – Словарь языка Достоевского. Идиоглоссарий. Г–З / Гл. ред. Ю.Н. Караулов. М.: Азбуковник, 2010. 1048 с.
- СЯП 2000 – Словарь языка Пушкина: В 4 т. / Отв. ред. акад. АН СССР В.В. Виноградов. 2-е изд. М.: Азбуковник, 2000. Т. 1. 973 с.
- Частотный грамматико-семантический словарь языка художественных произведений А.П. Чехова / Кукушкина Е.О., Суровцева Е.В., Лапонина Л.В., Рюдигер Д.Ю. / Под общ. ред. А.А. Поликарпова. М.: МАКС Пресс, 2012. 571 с.

M. M. Korobova

*Vinogradov Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences
(Russia, Moscow)
mmkor1955@yandex.ru*

**«...THAT SEEMS TO NEVER END...»
(The word *road* in Dostoevsky's texts)**

The article discusses the features of the word *road* usage according to the data of Dostoevsky's Language Dictionary (Idioglossary). The frequency distribution statistic data in different genres and separately for five main Dostoevsky's novels are specified. The author focuses on semantic characteristics of the word *road*: the structure of meaning which is typical for Dostoevsky's texts is considered; comparison with other dictionaries data is made, the idiostyle character reflected in the sequence of meanings is justified. Special emphasis is made on characterization of subordinating relations, completeness of representation and diversity of which allow to confirm the status of the word *road* as an idioglossa. One part of the article is devoted to consideration of this idioglossa in line with Nataliya A. Kozhevnikova studies of cross-cutting words in "Crime and punishment" novel, among which we propose to include the word *road*.

Key words: author's lexicography, Dostoevsky, idioglossa, cross-cutting words, "Crime and Punishment" novel.

R e f e r e n c e s

- Kozhevnikova N.A. [Cross-cutting words in F.M. Dostoevsky's novel "Crime and Punishment"]. *Slovo Dostoevskogo. 2000.* [Dostoevsky's word. 2000]. Moscow, Azbukovnik Publ., 2001, pp. 146–171. (In Russ.)
- Ruzhitskii I.V. *Yazyk F.M. Dostoevskogo: idioglossarii, tezaurus, eidos.* [Dostoyevsky language: idioglossary, thesaurus, eidos.]. Moscow, Lexrus Publ., 2015. 543 p.
- Slovar' russkogo yazyka: v 4 t.* [Russian language dictionary: in 4 vol.]. Moscow, Russkii Yyazyk Publ., 1981, vol. 1. 696 p.
- Slovar' yazyka Dostoevskogo. Idioglossarii. A–V* [Dostoevsky's dictionary. Idioglossary. A–V]. Vol. 1, Moscow, Azbukovnik Publ., 2008. 962 p.
- Slovar' yazyka Dostoevskogo. Idioglossarii. G–Z* [Dostoevsky's dictionary. Idioglossary. G–Z]. Vol. 2, Moscow, Azbukovnik Publ., 2010. 1048 p.
- Slovar' yazyka Pushkina: v 4 t.* [Pushkin's dictionary: in 4 vol.]. Moscow, 2000, vol. 1. 973 p.
- Chastotnyi grammatiko-semanticheskii slovar' yazyka khudozhestvennykh proizvedenii A.P. Chekhova* [A frequency grammatical and semantic dictionary of the language of A.P. Chekhov's works]. Kukushkina E.O., Surovtseva E.V., Laponina L.V., Ryudiger D.Yu. Moscow, MAKS Press Publ., 2012. 571 p.

И. В. Ружицкий

*МГУ имени М. В. Ломоносова,
Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН
(Москва, Россия)
konnitie@mail.ru*

Языковая личность Федьки-каторжника как тип*

Статья посвящена использованию такой возможности реконструкции языковой личности, как анализ речевых особенностей конкретного персонажа литературного произведения – Федьки-каторжника из романа Ф.М. Достоевского «Бесы», играющего, несмотря на свою эпизодичность, ключевую роль в развитии сюжета. Несомненно связь этого образа с другими персонажами Ф.М. Достоевского, например, Смердяковым. Кроме того, данная языковая личность обладает некоторыми типологическими чертами, ее неординарность проявляется в способности к сознательному и мотивированному переходу с одного стиля на другой, свободному использованию как простонародной лексики, так и книжной, в первую очередь церковнославянской. Такие же константные черты мы можем обнаружить в речи любой развитой языковой личности (если под этим понимать способность переключаться с одного стиля на другой), когда основной интенцией говорящего становится надевание «маски» с целью скрыть истинные намерения или показать свою значимость. Если Ф.М. Достоевский для создания соответствующего речевого портрета использовал смешение просторечной и жаргонной лексики с книжной и варваризмами, то схожую функцию может выполнять и терминологическая лексика, вообще любые языковые средства, делающие речь непонятной или малопонятной.

Ключевые слова: тип языковой личности, Достоевский, дискурс персонажа художественного текста, Федька-каторжник.

В качестве одной из возможностей реконструкции языковой личности (далее – ЯЛ) Ю.Н. Караулов выделял изучение речи конкретного персонажа литературного произведения (см. [Караулов 2006]). В этом отношении дискурс Федьки-каторжника, персонажа романа Ф.М. Достоевского «Бесы», представляется весьма интересным материалом в силу ряда причин: образ Федьки-каторжника, казалось бы, является сквозным, но, тем не менее, он играет ключевую роль в развитии сюжета; несомненно параллель этого образа с предшествующими («Записки из Мертвого дома») и последующими (Смердяков в «Братьях Карамазовых») персонажами; и, наконец, это характер, обладающий некоторыми

* Публикация подготовлена в рамках поддержанных РГНФ научных проектов (грант № 15-04-00135).

яркими типологическими чертами ЯЛ, причем, смеем предположить, не только типа убийцы-лакея, но гораздо более широкого, особенности которого и будут показаны в статье.

Федька-каторжник задействован в романе в трех небольших диалогах, два первых – со Ставрогиным и один – с Петром Верховенским. Подробный анализ этих диалогов был проведен нами в [Ружицкий, Ружицкая, Шепелева 2015; Ruzhizki, Ruzhizkaja 2015; 2016; Ружицкий, Ружицкая 2016], здесь мы сосредоточим свое внимание прежде всего на такой особенности данной ЯЛ, как свободный, интуитивный или строго мотивированный, переход с одного функционального стиля на другой, что, по большому счету, свидетельствует о высоком уровне развития языковой способности, или языковой компетенции, если употреблять более современный методический термин.

В речи Федьки-каторжника в этом отношении обращает на себя внимание прежде всего использование данным персонажем, с одной стороны, просторечной, жаргонной, областной и разговорной лексики, ненормативное произношение некоторых слов (*астролом, аглицкий*), с другой – лексики, не характерной для простолюдина, слов высокого стиля, старославянизмов и др. С одной стороны, синтаксис разговорный, с другой – употребление довольно сложных синтаксических конструкций.

Следует отметить, что особенности использования Достоевским старославянизмов уже привлекали внимание исследователей. Так, Н.В. Балашов абсолютно справедливо, на наш взгляд, указывает на то, что «Самые интересные свидетельства об отношении Достоевского к “библейскому вопросу” <в статье в качестве основного ставится вопрос о том, на каком языке читал Библию Достоевский> можно найти все же не в публицистике, письмах и черновиках Достоевского, а в его художественных произведениях» [Балашов 1996: 11]. При этом старославянизмы (цитаты из перевода Евангелия на старославянский) используют те персонажи, которые «пытаются жонглировать словом Божиим в своих интересах» [там же: 12]: Скуратов в «Записках их Мертвого дома», Фома Опискин, Федька-каторжник, адвокат в «Подростке», Ф.П. Карамазов, И. Карамазов в «Поэме о Великом инквизиторе», основной идейный противник старца Зосимы Ферапонт, Фетюкович и др. Н.В. Балашов ставит вполне закономерный вопрос о том, почему Достоевский вкладывает цитаты на церковнославянском языке в уста наименее близких ему персонажей, и, отвечая на него, связывает это с антипатией Достоевского к семинаристам, с которыми ассоциируется старославянская

лексика, и связью цитат на славянском языке с допетровским духовенством (см. [там же: 14]). Полагаем, однако, что мотивация в использовании старославянизмов тем или иным персонажем намного сложнее и интереснее, чем просто степень его «близости» автору. Действительно, церковнославянскую лексику мы практически не встречаем у старца Зосимы, Алеши Карамазова и князя Мышкина, однако причиной является не отношение к ним автора, но особенности характеров, в том числе и связанные с их биографией. В конце концов, старославянизмов нет и в речи «демонических персонажей», Ставрогина или Свидригайлова.

Как уже было сказано выше, Федька-каторжник – это тип лакея-убийцы. К точно такому же типу относится и Смердяков. И тот и другой выбирают себе хозяина, Федька – Ставрогина, Смердяков – Ивана Карамазова. Без хозяина, указывающего путь, снимающего любую моральную ответственность, они не могут. Оба выстраивают четкую иерархию личностей: Федька считает себя равным Ставрогину, который вообще, как персонаж демонический, «притягивает» к себе абсолютно всех, и Кириллову, «человеку в Боге», а Смердяков поставил себя выше всех, кроме Ивана Карамазова, который «научил», а потом уже, после убийства, и выше него. Отношение Федьки-каторжника к Ставрогину не может не отражаться и в используемых речевых стратегиях.

В первом диалоге Федька-каторжник представляется Ставрогину, для него важно рассказать о себе то, что может заинтересовать собеседника, показать свою значимость. Одновременно с этим Федька вынужден говорить не прямо, очень осторожно: Ставрогин в силу своей непредсказуемости очень непростой для него собеседник. И наконец, Федька хочет дать Ставрогину понять, что готов стать его слугой, исполнителем, причем исключительно его. Эти мотивы определяют и особенности речи Федьки-каторжника. Наиболее частотным из полноточных слов является обращение *сударь*, обращение хотя и уважительное, но к почти равному себе (одновременно с этим – частое употребление словоерса, этимологически связанного с *сударь*, – *было-с, иди-с, каторге-с, краях-с, ли-с, пообещали-с, приготовлю-с, словах-с, что-с*). Свою значимость Федька показывает, например, через использование различных средств убеждения собеседника, таких как ввод дополнительного аргумента посредством сочетания *так уж* («У того коли сказано про человека: подлец, **так уж** кроме подлеца он про него ничего и не ведает. Али сказано – дурак, **так уж** кроме дурака у него тому человеку и звания нет. А я, может, по вторникам да по средам только дурак, а в четверг и умнее его. Вот он знает теперь про меня, что я очинно пас-

портом скучаю, – потому в Расее никак нельзя без документа, – так уж и думает, что он мою душу заполонил» [Достоевский 1972–1990, т. 10: 206]); акцентированием того, что он человек опытный, бывалый (употребление жаргонных *вдоль по каторге* и *переменить участь*) и одновременно – местный, знающий (относительно большая частота словоформ с корнем *-здесь-* (*здеишем, здеишний, здеиших, здеишнюю*)). Что же касается интенции закамouflировать свои намерения, то она выражается в первую очередь в смешении разных стилей, в свободном переходе с одного регистра общения на другой. В речи Федьки в равной степени употребляется лексика, характерная для простонародья (*али, брюхо, вон* (в зн. ‘вот’), *доселе, запрошлое, знамиши, изобидеть, коли, набросьте* (в зн. ‘добавьте, дайте денег’), *натрескался, одежда, окромя, очинно, погодил, хошь, эхма* и др.), бранные слова (*дурак, подлец*), слова с суффиксами субъективной оценки (*мещанинишки, доходишки, дяденька, зонтичек, кушачок, чаек*), что сближает речь Федьки-каторжника с речью персонажей-шутов, например, Федора Павловича Карамазова, и слова, не свойственные речи простолюдина (*бесчеловечие, доверенности, планиды, сие, соблаговолить, стопы* и др.). Отдельно отметим группу слов, относящуюся к сфере религиозных представлений: *Бог, божий*, дважды в этом же значении *Истинный, душа, колокола, крестить, молить Бога, церковные*. Еще более неясной для слушателя речь Федьки делают многочисленные ритмизованные фразы, пословицы, поговорки, прибаутки, речевые клише (*к земле растет* (о старушке); *сдал книги и колокола и церковные дела, да вот день да ночь – сутки прочь; либо сена клок, либо вилы в бок; натрескался пирога, как Мартын мыла; лучше, думаю, я уж сапогу поклонюсь, а не лаптю; здеишний город – это все равно, что черт в корзине нес, да расстрес*). И практически совсем туманной для понимания остается фраза Федьки *по нем поминки справляя, два десятка камней собакам раскидал*. Намеренным мы полагаем также нарушение в речи Федьки норм лексической и грамматической сочетаемости (*зонтиком позаимствоваться, доверенности не питают, об вас многим наслышаны, паспортом скучаю, в том предмете, что* (‘так как, поскольку’), *кроме них могу* (‘без них могу’), *стороной вышло* (‘случайно получилось’)). Отмечается и нарушение синтаксических норм в построении целых предложений.

Если речь Федьки-каторжника в первом диалоге глубоко иронична, иронией прикрыта даже откровенная лесть, то во втором разговоре со Ставрогиным тон резко меняется, что в самом его начале отмечается рассказчиком-Хроникером: «Давешней “дружеской” фамильярности не

было и в помине. Видно было человека делового и серьезного, правда напрасно обиженного, но умеющего забывать и обиды» [Достоевский 1972–1990, т. 10: 220]. Федьке уже не надо прятаться, что-то скрывать, но попытку показать Ставрогину, что готов стать его слугой, он повторяет. Обращение *сударь* осталось, хотя в конце диалога его заменило иронично звучащее *ваше сиятельство*. Частота употребления словоерса увеличилась практически до максимально возможной для такого небольшого по объему текста: *веруют-с, виде-с, зашел-с, Лебядкина-с, ли-с, нельзя-с, нет-с, посещать-с, прибирали-с, себя-с, слышал-с, советуют-с, стоит-с, Филиппова-с, человек-с*. Обращает на себя внимание высокая частота использования слова *вспомоществование*, в узусе имеющего значение ‘материальная помощь, пособие’, в речи же Федьки – завуалированное ‘награбленное’ или ‘плата за убийство’. Хотя в этом диалоге, как и в первом, лексика, характерная для простолюдина, тоже встречается (*али, вынуть* (в жарг. зн. ‘украсть’), *дивиться, маненечко, облегчить* (в жарг. зн. ‘убить’), *окромя, очинна, спервоначалу, слышамши, узнавши* и др.), процент употребления книжных слов (*благодетельный, возлагать, вспомоществование, жестокосердный, изволить, иной раз, истинный, персти, соблаговолить, уста, чрезвычайно* и др.) значительно выше. Особенно возросла частотность слов из области религиозных представлений (*благодать, веровать, господь, грехи, душа, помолиться, согрешить, творец* и т. п.). Единственным прецедентным текстом, отсылку на который мы встречаем в речи Федьки, является Священное Писание: *в творца небесного, нас из персти земной создавшего, ни на грош не веруют-с*. В этом диалоге употребляется только одно слово с уменьшительно-ласкательным суффиксом – (*три*) *рублика*, но уже в конце диалога, когда Федька снова начинает ерничать. До этого же момента он почти серьезен, частично снимает маску: разговор для него важный, решающий – завершение сделки, получение денег (*вспомоществования*). Фразеологических единиц, как и нарушений норм сочетаемости, совсем немного: Федька наоборот стремится быть понятным, у него уже нет намерения скрывать что-либо от Ставрогина, витиеватость фраз, ерничанье, ирония больше не нужны.

Основная интенция в третьем диалоге совсем иная, связана она прежде всего со сменой собеседника, которым становится Петр Верховенский. Здесь Федьке уже не надо ничего скрывать, выбор хозяина он уже сделал, причем важно, что его выбор определило не только желание получить выгоду, но и необходимость уважать того, кому подчинен, связанная и с самоуважением. Федька-каторжник здесь разговаривает с

Петром Верховенским смело, надменно, с чувством собственного достоинства и даже нравственного превосходства, с открытым, прямым презрением к собеседнику. Так мог бы говорить с Верховенским и сам Ставрогин, и Федька как бы играет роль Ставрогина, становится им, он, как и Ставрогин, бьет Верховенского по щеке. Книжная и церковная лексика встречается здесь еще чаще, чем в первых двух диалогах, однако мотив ее употребления совсем иной – поставить себя выше собеседника, в том числе и в нравственном отношении. Федька начинает учить своего бывшего хозяина, порицать его за неверие, за атеизм, доходя до прямых оскорблений (*поганая вошь, настоящий подлец*). Федька, безусловно, хочет оскорбить Верховенского, но делает это в достаточно вежливой форме, несколько щеголевато, используя сравнительные обороты: «<...> у господина Кириллова, Алексея Нилыча, у которого всегда сапоги чистить можешь, потому он пред тобой образованный ум, а ты всего только – тьфу!; Ты, любезнейший, врешь, и смешно мне тебя даже видеть, какой ты есть легковёрный ум; Но ты, как бестолковый идол, в глухоте и немоте упорствуешь <...>; Господин Ставрогин пред тобою как на лестнице состоит, а ты на них снизу как глупая собачонка твякаешь, тогда как они на тебя сверху и плюнуть-то за большую честь почитают» [Достоевский 1972–1990, т. 10: 428–430]. Слуга С.Т. Верховенского судит его сына, обвиняя в подлости, во лжи, в безбожии.

Обращают на себя внимание многократные повторы союза *и*, благодаря чему текст становится ритмизованным, близким по звучанию к евангельскому повествованию. Нравоучительный тон проявляется и в использовании связки *есть*, в таких случаях, как *Господин Ставрогин как есть в удивлении пред тобою стоит*, что также свойственно книжному стилю. Частота употребления лексемы *Бог* с ее производными и синонимами еще выше, чем в разговорах со Ставрогиным. Речь Федьки-каторжника в этом диалоге вполне грамотная, близкая к книжной, процент использования книжных слов, к тому же использования правильного, еще больше возрастает (*велено, состоять на благородном визите, всенародно, воздыхание, легковерие, насущное пристанище, осенить, почитать* и др.). Возрастает и доля религиозной лексики (*апокалипсис, Бог, Богородица, Божий, Всевышний, заступница, Истинный, Создатель* и под.).

В [Ружицкий, Ружицкая, Шепелева 2015] нами был сделан вывод о том, что способность Федьки-каторжника к сознательному и мотивированному переходу в зависимости от темы общения и адресата с одного стиля на другой, к иронии и одновременно к лести говорит о том, что

личность этого персонажа безусловно неординарна. В такой речи не бывает пауз: она будет заполняться многозначными словами-символами, различного рода генерализованными высказываниями, отсылками к прецедентным текстам, частым упоминанием Бога и т. д., и в этом отношении типологические черты данной ЯЛ намного шире. Это уже не просто тип убийцы-лакея, открытый Достоевским и в дальнейшем развитый в литературе детективного жанра. Такие же константные черты мы можем обнаружить в речи любой развитой ЯЛ (вовсе не обязательно человека образованного), когда основной интенцией говорящего становится надевание «маски» (кстати, столь противной Достоевскому, как неприемлемо для писателя любое сокрытие, любые секреты и «секретики») с целью спрятать истинные намерения или показать свою значимость. И если Достоевский, создавая соответствующий речевой портрет, внедрял в речь персонажа старославянизмы (в других случаях – варваризмы), то абсолютно схожую функцию может выполнять частотное употребление терминологической лексики в речи какого-нибудь министра или, например, ученого (*nomina sunt odiosa*). Развитость ЯЛ (если, конечно, под этим понимать способность переключаться в речи с одного стиля на другой) далеко не всегда означает чистоту намерений.

Л и т е р а т у р а

- Балашов Н.В.* Спор о русской Библии и Достоевский // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 13. СПб.: Наука, 1996. С. 3–15.
- Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
- Караулов Ю.Н.* Русский язык и языковая личность. Изд. 5-е, стереотипное. М.: КомКнига, 2006. 264 с.
- Ружицкий И.В., Ружицкая Э.А., Шепелева С.Н.* Языковая личность Федьки-каторжника: индивидуальное и коллективное // Вопросы психолингвистики. 2015. № 3(25). С. 265–276.
- Ружицкий И.В., Ружицкая Э.А.* About One of Dostoyevsky's Character – Fedka-The-Convict: the Problem of Translation // Современные тенденции развития науки и технологий: Периодический науч. сб. Белгород, 2016. №№ 5–6. С. 69–71.
- Ruzhizki I.V., Ruzhizkaja E.A.* Sprachliche Persönlichkeit von Fedka der Zuchthäusler: Individuelles und Kollektives // STEPHANOS. 2015. № 5(13). С. 10–20.
- Ruzhizki I.V., Ruzhizkaja E.A.* Fedka-the-Convict's Discourse: the Problem of Translation // Филологический аспект. 2016. № 7. С. 39–45.

I. V. Ruzhitskii

Lomonosov Moscow State University;

V. V. Vinogradov Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences

(Russia, Moscow)

konnitie@mail.ru

FEDKA-THE-CONVICT'S LINGUISTIC IDENTITY AS A TYPE

The article discusses the use of such linguistic identity reconstruction possibility as particular hero (Fedka-the-convict from Dostoevsky's "Demons") speech characteristics analysis. Despite its episodic nature this character plays a key role in the novel's plot development. A clear connection of this image with other Dostoyevsky's characters (for example, Smerdyakov from "Karamazov's Brothers") is in no doubt. Besides, this linguistic identity has some typological features, its originality is manifested in the ability to conscious and motivated transition from one style to the other, to the spontaneous use of both colloquial and bookish, first of all old Slavic words. The same constant features we can find in the speech of any developed linguistic identity (in the sense of switching from one style to another ability), when the basic intention of the speaker becomes "mask" putting on to hide true intentions or to show their importance. If Fyodor Dostoevsky uses a mixture of colloquial and slang vocabulary with bookish words and barbarisms to create the appropriate speech portrait a similar function can perform terminological vocabulary, any language features that make speech unclear or obscure.

Key words: linguistic identity type, Dostoevskii, the artistic text character's discourse, Fedka-the-Convict.

References

- Balashov N.V. [The dispute on the Russian Bible and Dostoevsky]. *Dostoevskii. Materialy i issledovaniya*. Vol. 13. Saint-Petersburg, Nauka Publ., pp. 3–15 (In Russ.).
- Dostoevskii F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 t.* [Complete works: in 30 vol.]. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990.
- Karaulov Yu.N. *Russkii yazyk i yazykovaya lichnost'*. [Russian language and linguistic identity]. 5th ed. Moscow, KomKniga Publ., 2006. 264 p.
- Ruzhitskii I.V., Ruzhitskaya E.A., Shepeleva S.N. [Fedka-the-Convict' linguistic identity: individual and collective]. *Voprosy psikholingvistiki*, 2015, no. 3(25), pp. 265–276 (In Russ.).
- Ruzhizki I.V., Ruzhizkaya E.A. [Fedka-the-Convict' linguistic identity: individual and collective]. *STEPHANOS*, 2015, no. 5(13), pp. 10–20. (In Germ.).
- Ruzhitskii I.V., Ruzhitskaya E.A. [About one Dostoyevsky's character – Fedka-The-Convict: the problem of translation]. *Sovremennye tendentsii razvitiya nauki i tekhnologii: Periodicheskiy nauch. sb.* [Modern state of science and technology. A periodical scientific collection]. Belgorod, 2016, no. 5–6, pp. C. 69–71 (In Engl.).
- Igor V. Ruzhitskiy, Elina A. Ruzhitskaya. [Fedka-the-Convict' discourse: the problem of translation]. *Filologicheskii aspekt*, 2016, no. 7, pp. 39–45 (In Engl.).

О. В. Ломакина

*Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет
(Россия, Москва)
rusoturisto07@mail.ru*

Текстообразующая функция фразеологии в языке Л. Н. Толстого

В статье анализируются примеры реализации текстообразующей функции фразеологии и паремиологии в языке Л.Н. Толстого. На ряде примеров показано, что для раскрытия смыслового значения фразеологизмов и паремий следует обращаться к микроконтексту или ко всему тексту. Например, фразеологизм *дурное дело* является смысловой доминантой статьи «К рабочему народу», а библейский фразеологизм *земля обетованная* – одной из глав романа-эпопеи «Война и мир». Рассмотрено функционирование пословицы *Старая хлеб-соль помнится*, которая положена в основу сказки Л.Н. Толстого «Волк и мужик». В качестве текстообразующих единиц могут выступать и паремии, ставшие популярными благодаря творчеству Л.Н. Толстого (*Земля наша малая, не то что скотину, – курицу, скажем, и ту выпустить некуда*). Смысловые доминанты, проявляющие свою специфику в контексте, реализуют текстообразующий потенциал в пределах минимального контекста. Отбор фразеологизмов и паремий Л.Н. Толстым позволяет выявить идеологические доминанты его текстов и тем самым глубже проникнуть в его философскую и мировоззренческую систему. Активное использование фразеологии в качестве сильной позиции текста, полифункциональность фразеологических ресурсов языка характерна для языка Л.Н. Толстого, что позволяет судить о богатстве фразеологического вокабуляра писателя и его умении им пользоваться.

Ключевые слова: фразеологическая единица, паремия, язык Л.Н. Толстого, фразеологические функции.

Фразеология языка Л.Н. Толстого представляет собой многоплановый объект лингвистического исследования, так как является значимой частью всего фразеологического фонда русского языка и характеризуется многообразием типов, вариантностью форм, примером фразеологизации ряда фразеологических единиц, в том числе крылатых единиц. Насыщенность текстов Л.Н. Толстого ФЕ, представленными как в трансформированном виде, так и в неизменном составе, выполняющими разные функции, свидетельствует о важной роли этих фразеоресурсов русского и иностранных языков в индивидуальном стиле Л.Н. Толстого, говорить о фразеологии как неотъемлемой черте языковой личности писателя.

Предпринятый нами анализ языка Л.Н. Толстого [Ломакина 2016] доказал реализацию в текстах писателя функционального потенциала

фразеологии. При анализе роли фразеологических средств в построении текста следует говорить о текстообразующей функции. Использование данного термина при описании языка Л.Н. Толстого, на наш взгляд, более корректно и точно, поскольку мы анализируем тексты разных стилей и жанров, в которых используются фразеологические богатства различных языков с разной целью. В том случае, если фразеология становится организующим элементом текста или его отдельной части, можно говорить о текстообразующей функции, если эти элементы выходят за пределы данного текста и помогают охарактеризовать авторское/писательское мировидение, являясь дискурсивными единицами, то можно говорить о тезаурусообразующей функции фразеологии.

Представим примеры реализации текстообразующей функции фразеологии и паремиологии в языке Л.Н. Толстого.

Статья «К рабочему народу» была опубликована в 1902 г., хотя замысел написания появился раньше, когда проходили массовые крестьянские волнения. Л.Н. Толстой даже обращался с письмом к императору Николаю II, чтобы российское правительство уничтожило земельную собственность. Как и в других публицистических статьях, писатель рассуждает на злободневную тему: Толстой убеждён, что жить надо согласно христианским заповедям, он призывает: «*Ищите царства божия и правды его, и всё остальное приложится вам*» («К рабочему народу», XV; 35: 148). Статья носит характер проповеди: с целью воздействия писатель пользуется тропеическими средствами, риторическими приёмами, стремится завладеть вниманием читателя, обратить внимание на проблему, которой посвящено повествование. Он пользуется повтором – одним из выразительных приёмов, используемых в проповеди. Наряду с анафорическим повтором, писатель строит повествование при помощи смысловых доминант, наиболее яркой из которых является ФЕ *дурное дело* (13):

Я предлагаю не стачку, а то, чтобы рабочие отказались от участия в войсках, производящих насилие над их братьями, и от работ на землях помещиков и найма их не потому, что это для рабочих невыгодно и производит их порабощение, а потому, что участие это есть дурное дело, от которого должен воздерживаться всякий человек так же, как должен воздерживаться не только от самого убийства, воровства, грабежа и т. п., но и от участия в этих делах. В том же, что участие в беззаконии земельной собственности и поддержание ее есть дело дурное, не может быть никакого сомнения, если только рабочие вдумаются во всё значение, такого своего участия в земельной собственности не работающих. Ведь поддерживать земельную

собственность помещиков, значит быть причиной лишений и страданий тысяч народа и недостаточно питающихся, и через силу работающих, и преждевременно умирающих стариков и детей, только оттого, что не дают земли, захваченной помещиками. А если таковы последствия владения землею помещиков, а что они таковы, это ясно всякому, то ясно и то, что участие во владении землею помещиков и поддержание его есть дурное дело, от которого должен воздерживаться всякий человек. Сотни миллионов людей без всякой стачки считают дурным делом ростовщичество, распутство, насилие над слабыми, воровство, убийство и многое другое и воздерживаются от этих дел. То же самое должны бы рабочие люди делать по отношению земельной собственности. Они сами же видят всё беззаконие такой собственности и считают его скверным, жестоким делом. Так зачем же они не только принимают участие в нем, но поддерживают его?» («К рабочему народу», IX; 35: 135)

Никак нельзя предвидеть, какое именно произведет изменение в устройстве общества сознание рабочими того, что участие в земельной собственности есть дурное дело, но несомненно, что изменения эти произойдут тем более значительные, чем больше будет распространено это сознание («К рабочему народу», X; 35: 136).

Изменения, которые могут и должны произойти во владении землею вследствие сознания рабочих беззакония участия в земельной собственности, могут быть очень разнообразны, и трудно предвидеть, какие именно они будут, но одно несомненно, что ни одно искреннее усилие человека поступить в этом деле по-божьи или по совести не пропадет даром.

«Что я сделаю один против всех?» – часто говорят люди, когда им предстоит поступок, не одобряемый большинством. Этим людям кажется, что для успешности дела нужно быть всем или, по крайней мере, многим, но многим нужно быть только для дурного дела. Для хорошего же дела достаточно быть одному, потому что Бог всегда с тем, кто делает хорошее дело. А с кем Бог, с тем рано или поздно будут и все люди.

Во всяком случае все улучшения в положении рабочих произойдут только оттого, что они сами будут поступать более согласно с волей Бога, более по совести, т. е. более нравственно, чем они поступали прежде («К рабочему народу», X; 35: 136–137).

Пытались и пытаются рабочие освободиться каждый отдельно тем, что поддерживают беззаконие земельной собственности, которое сами же они осуждают, и если положение некоторых – и то не всегда и не надолго – и улучшается от такого участия в дурном деле, положение всех от этого только ухудшается («К рабочему народу», XI; 35: 137).

«Но нужда, – скажут на это. – Как бы ни был убежден человек в беззаконии земельной собственности, трудно ему удержаться от того, чтобы не пойти, будучи солдатом, туда, куда его посылают, и не работать на помещика, если эта работа может дать молоко его голодным детям. Или как воздержаться крестьянину от найма помещичьей земли, когда у него полдесятины на душу, и он знает, что ему с своей семьей не прокормиться той землёю, которой он владеет?» Правда, что очень трудно и то, и другое, и третье, но ведь такая же трудность во всяком воздержании от дурного дела. А между тем люди большею частью воздерживаются от дурных дел. Здесь же воздержание менее трудно, чем в большей части дурных дел, вред же от дурного дела, участия в земельном захвате, более очевиден, чем во многих дурных делах, от которых воздерживаются люди («К рабочему народу», XIII; 35: 139–140).

Если бы только все рабочие вполне понимали, что работа на помещиков и наем их земель есть дурное дело, то людей, работающих на землях помещиков и нанимающих земли, становилось бы всё меньше и меньше («К рабочему народу», XIII; 35: 140).

В контексте статьи «К рабочему народу» ФЕ *дурное дело* приобретает значение «плохое, скверное дело, жизнь не по Божьему закону, не по совести». Выбором жанра объясняется композиция статьи: последняя XV глава представляет собой итог: Толстой обобщает всё сказанное, используя лексему *дурное*, в данном контексте – «осколок» ФЕ, мы наблюдаем пример «свёртывания» пословицы. Кроме того, писатель суммирует сказанное путём семантизации осколка *дурное* при помощи союза *то есть*, представляющего тождественные отношения в высказывании и придающего его второй части характер уточнения. Так представлена метаязыковая функция, реализуемая в проповеди, которая характерна для фразеологии языка Л.Н. Толстого вне зависимости от жанровой принадлежности текста:

Приобрести её вы можете не бунтами, от которых избави вас Бог, не демонстрациями, не стачками, не социалистическими депутатами в парламентах, а только неучастием в том, что вы сами считаете дурным, т. е. не поддерживать беззакония земельной собственности как насилиями, производимыми войсками, так и работами на помещичьих землях или наймом их («К рабочему народу», XV; 35: 147).

В конце статьи Толстой употребляет ФЕ *делать дурное* и образует по модели ФЕ *делать хорошее*, что представляет собой пример дихотомии хорошо – плохо и образует антитезу, что так же характерно для жанра проповеди. Заканчивается анализируемый абзац авторским афо-

ризмом, выступающим одной из сильных позиций текста, подводя итог высказыванию:

Так что для достижения истинного блага человеку нужно заботиться не об изменении внешних условий, а об изменении только себя: нужно перестать делать дурное, если он делал его, и начать делать хорошее, если он не делал его. Все двери, ведущие людей к истинному благу, открываются всегда только на себя («К рабочему народу», XV; 35: 148).

Кроме того, следует выделить другие смысловые доминанты, содержащиеся в последней главе статьи и относящиеся к библейской фразеологии, *перестать служить мамону и начать служить Богу* (ср.: *служить Богу и мамоне*) и *Познаете истину, и истина сделает вас свободными*. В первом контексте при употреблении БФЕ прослеживается двучленность структуры, что позволяет говорить о бинарности как одном из признаков проповеди, во втором находит отражение другой признак – лексический повтор лексемы *благо* и компонента БФЕ *истина* в пределах предложения:

А потому рабочим для того, чтобы освободиться от того угнетения, в котором их держат правители и богатые, есть только одно средство: отказаться от тех основ, которыми они руководствуются в своей жизни, т. е. перестать служить мамону и начать служить Богу («К рабочему народу», XV; 35: 148).

А поймете то, что для вашего истинного блага вам нужно только жить по закону Бога братскую жизнь, делая другим то, что вы хотите, чтобы вам делали, и в той мере, в которой вы поймете это, а понявши исполните, осуществится и то благо, которого вы желаете, и уничтожится ваше рабство: «Познаете истину, и истина сделает вас свободными» («К рабочему народу», XV; 35: 150).

Таким образом, выстраивается логический ряд, построенный на антитезе: служение Богу есть средство познания истины. Выбор крылатых выражений-библейзмов мотивирован не только принципами дидактизма и морализаторства, характерными для писателя, но и жанрологически.

В XIX главе (т. IV, ч. 2) романа-эпопеи «Война и мир» библейская ФЕ (БФЕ) *земля обетованная* выполняет текстобразующую функцию в пределах главы.

Нужно представление об обетованной земле для того, чтобы иметь силы двигаться. <...> Обетованная земля при наступлении французов была Москва, при отступлении была родина («Война и

мир», т. IV, ч. 2, гл. XIX). *Они, и те, которые знали, и те, которые не знали, одинаково обманывая себя, как к обетованной земле, стремились к Смоленску.* («Война и мир», т. IV, ч. 2, гл. XIX; 12: 115–116).

Военная ситуация кардинально меняется: Наполеон ушел из Москвы. По мере отступления французской армии происходит ее разложение: резко уменьшился количественный состав войск, нет провианта, теперь мнимой (а в результате – гибельной) целью становится Смоленск. БФЕ *обетованная земля* употребляется в значении «Место, куда кто-либо страстно мечтает и стремится попасть; предмет страстных желаний, устремлений, надежд и т. п.». Повторение одной и той же единицы усиливает экспрессию. Писатель последующими словами конкретизирует значение, вследствие чего образуется контраст *Москва – родина*.

Рассмотрим функционирование пословицы *Старая хлеб-соль помнится* в сказке Л.Н. Толстого «Волк и мужик» (1875).

Паремия *Старая хлеб-соль помнится* положена в основу сказки «Волк и мужик». Писатель показывает, что людям свойственно менять свое мнение в зависимости от ситуации, в которую они попадают. Мужик, изначально провозгласивший, что *Старая хлеб-соль помнится*, т. е. пресуппозитивно представляющий: всё хорошее не забывается, в концовке сказки опровергает смысл пословицы. Тезис подтверждается ходом повествования: герои, встречающиеся мужику и волку, иллюстрируют ту жизненную закономерность, которую хочется отрицать как противоречащую здравому смыслу. Кобыла, 12 лет работавшая у хозяина, была забита и брошена под кручь, собаку, 15 лет служившую верой и правдой, прогнали со двора. Когда же мужик встретил лису, олицетворяющую в русских народных сказках хитрость, изворотливость, та со свойственной ей ловкостью подсказывает ему выход из сложившейся ситуации. Правота волка, опровергаемая мужиком в ходе повествования, находит подтверждение в концовке сказки: мужик поступает так же подло, как и волк. В итоге повествования своим поступком мужик подтверждает позицию волка, а паремия опровергается: *Старая хлеб-соль не помнится*. Отрицание значения глагола *помнится* выражается частицей *не*, которое в данном случае служит одним из факторов организации читательского восприятия, что часто используется авторами. По словам И.В. Арнольд, «отрицательные предложения встречаются в среднем во много раз реже, чем утвердительные, их появление оказывается особо информативным» [Арнольд 1981: 174].

В основе повествования лежит антитеза: *Старая хлеб-соль помнится / Старая хлеб-соль не помнится [забывается]*. Эта пословица, по-

вторяющаяся 9 раз, становится смысловой доминантой анализируемой сказки и характеризует позицию героев. Смысловые корреляты пословицы, содержащиеся в репликах персонажей, актуализируют её содержание. Компонент «не помнится» раскрывается следующим образом: в реплике лошади глаголами *били, били, стащили за хвост под кручь и бросили*, собаки – фразеологизмом *со двора прогнали* и предложением *зад оглоблею отбили*. Если в ходе повествования пословица представляет собой вопрос, то в концовке сказки пословица – уже неопровержимое утверждение: *«А потом говорит: «А посмотри, лисица, как на току хлеб отворачивают», – и ударил лисицу по голове и убил, а сам говорит: «Старая хлеб-соль не помнится!»*

Анализ контекстуального использования пословицы показал, что она является текстобразующим и сюжетобразующим средством, которое формирует пространство сказки и его семантику, т.е. становится смысловой доминантой. Повторяемость придает повествованию ритмический характер, организуя диалоги персонажей, и обеспечивает динамику действия.

В пьесе «Плоды просвещения» (1890) поговорка *Земля наша малая, не то что скотину, – курицу, скажем, и ту выпустить некуда* употребляется 6 раз:

Леонид Федорович. *То было прошлого года; тогда я соглашался, а теперь не могу...*

2-й мужик. *Да как же так? Обнадежил, мы и бумагу выправили, и деньги собрали.*

3-й мужик. *Помилосердствуй, отец. Земля наша малая, не то что скотину, – курицу, скажем, и ту выпустить некуда. (Кланяется.) Не греши, отец! (Кланяется.)* («Плоды просвещения», д. 1, явл. 26; 27: 118).

Таня. *Да как же, Фёдор Иванович, батюшка, надо же как-нибудь похлопотать за них. А я уж вымою заодно.*

Фёдор Иванович. *Да ведь не сойдётся дело, я уж вижу.*

1-й мужик. *Как же, поштенный, наше дело в действие произвесть? Вы, ваше степенство, побеспокойтесь как-нибудь, а уж мы в награждение хлопот от миру благодарность представить можем вполне.*

3-й мужик. *Постарайся, соколик, жить нам нельзя. Земля малая, – не то что скотину, а курицу, скажем, и ту выпустить некуда* («Плоды просвещения», д. 1, явл. 52; 27: 143).

Фёдор Иванович. *Не боится, а тоже согласия нет.*

3-й мужик. *А ты бы, отец, постарался, а то как нам жить? Земля малая...* («Плоды просвещения», д. 2, явл. 1; 27: 153).

Фёдор Иванович. *Да вот посмотрим, что выйдет от Татьянинных хлопот. Ведь она взялась.*

3-й мужик (пьёт чай). *Отец, помилосердствуй! Земля малая, не токмо скотину, – курицу, скажем, и ту выпустить некуда.*

Фёдор Иванович. *Да кабы в моих руках дело было («Плоды просвещения», д. 2, явл. 1; 27: 153).*

Василий Леонидыч. *А вы не скупитесь. Земля – дело важное. Я вам говорил – мяту. А то можно табак ещё.*

1-й мужик. *Это двистительно, всякие продохты можно.*

3-й мужик. *А ты, отец, попроси батюшку. А то как жить? Земля малая, – курицу, скажем, и ту выпустить некуда («Плоды просвещения», д. 2, явл. 15; 27: 178).*

Фёдор Иванович. *Да благодарите Таню. Кабы не она, быть бы вам без земли.*

1-й мужик. *Двистительно, как изделала предлог, так и в действии произвела.*

3-й мужик. *Она нас людьми изделала; а то бы что? земля малая, не то что скотину, – курицу, скажем, и ту выпустить некуда. Процевай, умница! Приедешь на село, приходи мёд есть («Плоды просвещения», д. 4, явл. 25; 27: 249).*

Показательно, что в этом произведении писатель не даёт имена мужикам, лишь перечисляет их по порядку: первый, второй, третий. У каждого мужика свой речевой портрет. Таким образом, единственным средством характеристики персонажей-выходцев из народа является язык. Третий мужик, «нервный и беспокойный» (по ремарке писателя), часто повторяет одни и те же слова (*на фатеру, говорил, обождали, подождали*), однако эти повторы не несут никакой смысловой нагрузки и показывают монотонность речи персонажа. Вместе с тем Л.Н. Толстой вкладывает в уста третьего мужика паремию *Земля малая, – курицу, скажем, и ту выпустить некуда*: 5 раз она употребляется без лексических изменений, один раз в усечённом виде (*Земля малая...*), рассредоточена по тексту пьесы. В контексте произведения данная паремия выполняет концептообразующую функцию. На наш взгляд, в данном случае писатель не просто использует паремиологический фонд языка, а выражает своё отношение к земельному вопросу, остро стоявшему в пореформенной России и волновавшему Л.Н. Толстого.

Смысловые доминанты, проявляющие свою специфику в контекстуальном окружении, т. е. в дискурсивной практике определённого автора, а не в языковой системе в целом, реализуют текстообразующий потенциал в пределах минимального контекста. Отбор фразеологизмов

и паремий Л.Н. Толстым позволяет выявить идеологические доминанты его текстов и тем самым глубже проникнуть в его философскую и мировоззренческую систему.

Реализации значения как ФЕ, так и паремий осуществляются в составе микро- или макроконтекста. В этой связи кажется перспективным изучение влияния фразеологического и пословичного знака на выбор жанра художественного произведения, выявление роли фразеоресурсов языка в текстообразовании и сюжетообразовании художественных произведений и публицистических текстов. Несмотря на диапазон проблематики проведённых исследований, выявивших взаимосвязь родовой, жанрово-стилистической характеристики текста, форм речи, однако носящих, как правило, фрагментарный характер, существует необходимость выявления перечисленных корреляций в языке конкретного писателя.

Л и т е р а т у р а

Арнольд И.В. Стилистика современного английского языка. Л.: Высшая школа, 1984. 334 с.

Ломакина О.В. Фразеология в языке Л.Н. Толстого: лингвистический комментарий и лексикографическое описание»: Дис. ... докт. филол. наук / Санкт-Петербургский гос. ун-т. СПб., 2016. 390 с.

O. V. Lomakina

*St. Tikhon's Orthodox University
(Russia, Moscow)
rusoturisto07@mail.ru*

TEXT-FORMING FUNCTION OF PHRASEOLOGY IN THE LANGUAGE OF LEO TOLSTOY

This article analyzes some examples of text-forming function of phraseology and paremiology in the language of Leo Tolstoy. Several examples show that it is necessary to refer to the microcontext or to the entire text for unpacking the semantic meaning of phraseological units and proverbs. For example, the idiom *дурное дело* (*bad thing*) is the dominant sense of the article "To the working people," and the biblical idiom *земля обещанная* (*Promised Land*) is the dominant idea of one chapter of the epic novel "War and Peace". The article considers the functioning of the proverb *Старая хлеб-соль помнится* (*Old bread and salt are not forgotten*) that provided the basis for the tale „The Wolf and the Peasant” by Leo Tolstoy. Proverbs, which became popular thanks to the works by Leo Tolstoy, can act as text-forming units (e.g. *Земля наша малая, не то что скотину, – курицу, скажем, и ту выпустить некуда* – *Our land is small, there is no place to release a chicken let alone a cattle*). The dominant semantics, showing their specificity in the context,

unlock the text-forming potential within minimal context. Selection of phraseological units and proverbs by Leo Tolstoy makes it possible to identify the dominant ideas of his texts and thus to penetrate deeper into his philosophical and ideological system. The active use of phraseology as a strong position of the text, the multifunctionality of idiomatic resources is characteristic of the language by Leo Tolstoy, which gives an indication of the rich idiomatic vocabulary of the writer and of his ability to use it.

Key words: phraseological unit, paroemia, Leo Tolstoy language, phraseological functions

R e f e r e n c e s

- Arnol'd I.V. *Stilistika sovremennogo angliiskogo yazyka* [Stylistics of modern English]. Leningrad, Vysshaya Shkola Publ., 1984. 334 p.
- Lomakina O.V. *Frazeologiya v yazyke L.N. Tolstogo: lingvisticheskii kommentarii i leksikograficheskoe opisanie* [Phraseology in the language of L.N. Tolstoj: linguistic review and lexicographic description]. Diss. Dr. of Science, St. Petersburg State Univ. St. Petersburg, 2016. 390 p.

В. Н. Виноградова

(Москва, Россия)

istepu@mail.ru

Свое и чужое слово в письмах Чехова

Как было написано в 1920-е гг. в статье «Экспозиция проблемы чужой речи» (подписанной В.Н. Волошиновым), «Чужая речь – это речь в речи, высказывание в высказывании, но в то же время это и речь о речи, высказывание о высказывании». Несмотря на то, что о художественной речи разных жанров и направлений можно найти достаточное количество исследований подобных проблем, кажется, что эпистолярная проза гораздо менее изучена в данном отношении еще и потому, что ставит перед изучающим дополнительные проблемы, такие как общественные и личные отношения автора с его окружением, не всегда охотно и отчетливо выражаемые, наконец, черты и облик самого образа автора эпистолярной прозы, которая представляет широкие возможности порисоваться или «улучшить историю». Даже небольшие фрагменты наблюдений над эпистолярным наследием Чехова открывают нам одного из самых талантливых, ироничных, откровенных и порядочных писателей своего времени.

Ключевые слова: проблемы чужой речи, жанр эпистолярной прозы, проблемы авторства, «маски» автора, образ автора.

«Язык существует не сам по себе, а лишь в сочетании с индивидуальным организмом конкретного высказывания, конкретного речевого выступления. Только через высказывание язык соприкасается с обществом, проникается его живыми силами, становится реальностью. Условия речевого общения, его формы, способы дифференциации определяются социально-экономическими предпосылками эпохи. Эти меняющиеся условия социально-речевого общения и определяют <...> изменения форм передачи чужого высказывания. Более того <...> в этих формах ощущения самим языком чужого слова и говорящей личности особенно выпукло и рельефно проявляются меняющиеся в истории типы социально-идеологического общения» [Волошинов 1982].

Чужим, и в особенности, чуждым Чехову словом представляется прежде всего казенно-бюрократическое его употребление. Так в письмах¹ не раз иронически обыгрываются казенные бумаги:

«Сахалин» высылается в Гл[авное] тюремное упр[авление] не в корректуре, а уже в листах, хотя, когда меня отпускали на «Сахалин», поставили в условия корректуру. Я получил из управления пошлое чиновничье письмо «Впоследствии письма вашего и т. д.» Выставлен

¹ Цитаты из писем даются по изданию: Полное собрание сочинений А.П. Чехова. Серия вторая. Письма. М.: ГИХЛ, 1948–1951.

номер. Не вследствие, а впоследствии. Экая духота; Согласно Вашего письма, как говорят чиновники; Ее жених, по фамилии Лютер, сделал приписку внизу письма и расписался потомственным дворянином. Я решительно не знаю, что отвечать (М.П.Чеховой 27 января 1898).

В некоторых письмах, например, А.С. Суворину (11 июля 1894), точка зрения Чехова на казенные правила выражается вполне четко и прямо:

Вот сказали бы Витте, г. министру финансов, чтобы он вместо того, чтобы раздавать субсидии направо и налево и обещать 100 тысяч фонду, устроил бы так. Чтобы литераторы и художники ездили по казенным железным дорогам бесплатно. Кроме Лейкина (не к ночи будь помянуто) все российские беллетристы живут почти впроголодь, ибо каждый беллетрист, даже пишущий по 100 листов в год, по воле судеб, несет чортову пропасть повинностей. А ничего нет скучнее и непоэтичнее, так сказать, как прозаическая борьба за существование, отнимающая радость жизни) и вгоняющая в апатию.

Конечно, речь писем к друзьям, даже серьезных, не может обойтись без разговорных «вставок» («не к ночи будь помянуто», «каждый беллетрист несет чортову пропасть повинностей») и т. п.

Современного читателя писем Чехова не может не поразить и скромность, и достоинство, и известная ирония, с которыми он относится к своим произведениям и произведениям своих знакомых писателей, критика которых перемежается со сценами семейного быта:

«<...> и сей жесткий арестантский халат. Пусть висит! Печатать «Сахалин» в журнале, конечно, не следует, это не журнальная работа, книжка же, я думаю, пригодится на что-нибудь. Во всяком случае Вы напрасно смеетесь. Хорошо смеется тот, кто последний смеется. Не забывайте, что скоро я буду видеть Ваш новый водевиль.

Сергеенко пишет трагедию из жизни Сократа. Эти упрямые мужики всегда хватаются за великое, потому что не умеют творить малого, и имеют необыкновенные грандиозные претензии, потому что вовсе не имеют литературного вкуса. Про Сократа легче писать, чем про барыню или кухарку. Исходя из этого, писание одноактных пьес я не считаю легкомыслием. Да и Вы сами не считаете, хотя и делаете вид, что все это легкомысленно и пустяки. Если водевиль пустяки, то и пятиактная трагедия Буренина пустяки. <...>

Одолели меня гости. Впрочем, был и приятный гость – Потапенко, который все время пел. Сегодня жду Немировича-Данченко, драматурга. В столовой астрономка пьет кофе и истерически хохочет. С нею Иванченко, а в соседней комнате жена брата. И т. д. и т. д.

Известно, что Чехов не любил участвовать в торжественных публичных акциях и всячески их избегал, что выразил, например, в иронически торжественном отказе:

Т.А. ЩЕПКИНОЙ-КУПЕРНИК

14 февраля 1894. Мелихово

14 февр. Ст. Лопасня.

Милый мой college, Татьяна Львовна, великая писательница земли русской!

Лидия Борисовна отличный человек и чудесная артистка, и я готов сжечь себя на костре, чтобы ей было светло возвращаться из театра после бенефиса, но прошу Вас на коленях, позвольте мне не участвовать в подношении. Я никогда ничего не подносил ни Красовской, ни Кудриной, ни Кошевой, с которыми я в отличных отношениях и которые к тому же еще играли в моих пьесах, и если они увидят мою подпись на боваре, то, пожалуй, им станет больно, а я этого не хочу.

Отдаю на Ваш справедливый суд это мое соображение и не боюсь, что Вы вычеркнете меня из списка Ваших друзей, так как предвижу, что Вы поймете меня.

Ваш А. Чехов.

С другой стороны, Чехов, по-видимому, любил придавать «чужим» словам совсем уже абсурдный характер, чтобы они именно так и воспринимались:

Татьяна Ежова-с, я на сих днях послал Вам открытое письмо, просил у Вас «Вечность в мгновении». Пришлите, пожалуйста. Я хочу прочесть здесь лекцию «об упадке драматического искусства в связи с вырождением» – и мне придется прочесть отрывки из Вашей пьесы и показать публике фотографии – Вашу и артиста Гагарина.

Да. Вы правы, бабы с пьесами размножаются не по дням, а по часам, и, я думаю, только одно есть средство для борьбы с этим бедствием: звать всех баб в магазин Мюр и Мерилиза и магазин сжечь.

Компания здесь есть, мутные источники текут по всем направлениям, есть и бабы – с пьесами и без пьес, но все же скучно: давит под сердцем, точно съел громадный горшок постных щей. Приезжайте, мы поедем обозрывать окрестности. Еда тут хорошая.

Будьте здоровы.

Ваш кум А. Чехов.

На общем фоне особенно трогательно выглядит: «Еда тут хорошая» вместе с чеховским концом о скуке – явно прямо «от автора» (Т.Л. Щепкиной-Куперник 2 окт. 1898).

Поздравления своим родственникам и друзьям Чехов часто «оформлял» в едином стиле, торжественном и ироничном одновременно (торжественность «снимают» мелкие подробности – имена: *Клеопатра* вместо *Маша*, или тяжеловесные «мещанские» выражения: «но мороз у нас сильный до чрезвычайности»):

Ал.П. Чехову

2 января 1894, Мелихово

Шуя, 2 янв. 94 г.

Любезный брат

Александр Павлович!

Имеем часть поздравить Вас с новым годом с новым счастьем, и желаем провести оный, а также встретить многие пребудущие в добром здравии и благополучии. А также всему Вашему семейству желаем успеха в делах, но мороз у нас сильный до чрезвычайности.

Остаемся любящие Вас
Антон и Клеопатра
Чеховы.

«Чужое» слово весьма часто открыто и иронично цитируется прямо «от автора»:

Потапенко кланяется, он благодушествует и восклицает: наконец-то я попал в страну, где не дают авансов! (писано под его диктовку)

Отзывы о себе и других полны иронии и часто представлены в образной картине:

(А.С. СУВОРИНУ, 11 июля 1894) <...> я заключал, что Вы крепко засели в Петербурге и отдумали ехать куда-нибудь. Меня не тянет в Ясную Поляну. Мой мозг обрюзг и не хочет серьезных впечатлений. Я предпочел бы морскую купальню и болтовню о пустяках. <...>

Пьесу можно будет написать где-нибудь на берегу Кома или даже вовсе не писать, ибо это такое дело, которое не медведь и в лес не уйдет, а если уйдет, то чорт с ним.

В другом письме после почти серьезного обсуждения идеи Лики Мизиновой открыть мастерскую («Привилегированное положение праздного человека в конце концов утомляет и наскучает адски») следует не внушающее оптимизма пожелание «Будьте здоровы и не хандрите. Не будьте кислы, как клюква. Будьте рахат-лукумом» (27 декабря 1897). Ср. также:

Ясинский начал недурно, но под конец стал надоедать. Спутанность, И на кой чорт у него умерла немка-барышня! И смерть эта описана

таким тоном, как будто в конце концов немка воскреснет и насмешит читателя.

Интересно, что образные осмысления у Чехова в письмах часто противоречат общепринятым. Например, ворона явно предпочитается автором орлу:

Драмы я не думаю писать. Не хочется. Виделся много раз с Потапенко. Одесский Потапенко и московский – как ворона и орел. Разница страшная. Он нравится мне все больше и больше.

Чехов вообще часто использует экзотические сравнения:

Свистит пароход ежеминутно; его свист – что-то среднее между ослиным ревом и эоловой арфой (М.П. Чеховой 23 апреля 1890).

В текстах писем встречается характерная для разговорной речи неприятная игра на фамилиях: «Дождя нет, ветер. Приезжал *Касторский*, погода от этого не стала лучше, небо еще больше прочистило» (М.П. Чеховой, 12–13 июня 1897).

Из писем становится ясно, что Чехов был гораздо более полнокровным и эмоциональным человеком (чем это было принято изображать в курсах литературы): он любил природу, смену времен года, путешествия, зверей, гостей, хотя временами уставал от обилия всего этого, но все-таки испытывал удовольствие:

У нас сенокос, коварный сенокос. Запах свежего сена пьянит и дурманит, так что достаточно часа два посидеть на копне, чтобы вообразить себя в объятиях голой женщины.

Будьте здоровы, Жан. Низкий поклон и привет вашей жене.

Ваш А. Чехов.

С другой стороны, Чехов, как кажется, всегда старается и при ироническом использовании *чужих* слов быть осторожным и часто ругает больше себя, чем своего адресата:

Теперь о Вас. Что Вы поделяваете? Что пишете? Я часто слышу о Вас так много хорошего, и мне грустно, что в одном из своих писем я критиковал Ваши рассказы («На изломе») и этой ненужной суровостью немножко опечалил Вас. Мы с Вами старые друзья; по крайней мере, я хотел бы, чтобы это было так. Я хотел бы, чтобы Вы не относились преувеличенно строго к тому, что я иногда пишу Вам. Я человек не серьезный; как Вам известно, меня едва даже не забаллотировали в «Союзе писателей» (и Вы сами положили мне черный шар). Если мои письма бывают иногда суровы или голодны, то это от несерьезности,

от неумения писать письма; прошу Вас снисходить и верить, что фраза, которой Вы закончили Ваше письмо: «если Вам хорошо, то Вы и ко мне будете добрее», – эта фраза строга не по заслугам.

Итак, тексты писем Чехова, несмотря на многочисленные особенности этого жанра, в частности, использования «чужих» слов, не только не мешают восприятию необыкновенного «образа автора» этого писателя, но для многих читателей особенно трогательно добавляют к его образу новые черты – людей, которые будут жить после нас.

Л и т е р а т у р а

Волошинов В.И. Экспозиция проблемы «чужой речи» // *Поэтика: Труды русских и советских поэтических школ.* Будапешт: Tankonyvkiado, 1982. С. 115.

V. N. Vinogradova

(Moscow, Russia)

istepu@mail.ru

AUTHOR'S OWN AND ALIEN WORD IN CHEKHOV'S LETTERS

As it was written in the 20-ies in the article “Exposition of the problem of alien speech” (signed by V.N. Voloshinov), “Alien speech is a speech in speech, utterance in the utterance, but at the same time it is speech about speech, utterance about utterance”. Despite the fact that there are many studies of similar problems concerning the language of literature of different genres and schools, epistolary prose seems to be much less studied in this regard, because it poses additional challenges, such as public and personal relations of the author with his environment, not always readily and clearly expressed; and, finally, characteristics and figure of the author of epistolary prose which presents ample opportunities to show off or to “improve history”. Even small fragments of studies of Chekhov’s epistolary heritage reveal to us one of the most talented, ironic, outspoken and honest writers of his time.

Key words: problems of alien speech, the genre of epistolary prose, problems of authorship, author’s “masks”, author’s image.

R e f e r e n c e s

Voloshinov V.I. [Exposition of the problem of “alien speech”]. *Poetika: Trudy russkikh i sovetskikh poeticheskikh shkol* [Works of the Russian and Soviet poetic schools]. Budapest, Tankonyvkiado Publ., 1982, p. 115. (In Russ.)

Г.Н. Иванова-Лукьянова

*Московский государственный лингвистический университет,
(Москва, Россия)
ivluk@inbox.ru*

Ритм рассказов Чехова 80–90-х годов

Тема статьи «Ритм рассказов Чехова 80–90-х годов» посвящена малоизученной проблеме ритма прозы, находящейся на пересечении лингвистики и литературоведения и служащей углубленному изучению языка и стиля писателя. Несмотря на постоянно растущий интерес к этой проблеме, в ней по-прежнему остается много вопросов. Главный вопрос, связанный с возможностью подсчета ритма прозаического текста, до сих пор не имеет общепринятого решения. Мы предложили такую методику подсчета ритма прозы, при которой ритмообразующие единицы текста (ударные слоги, границы синтагматического членения и интонационные типы) представлены в десятичных цифровых величинах, обозначающих число отклонений от условно принятой идеальной ритмичности.

Использованная в статье методика изучения ритма рассказов А.П. Чехова открывает новое понимание стиля писателя, выходящее за пределы анализа лексики и грамматики и объясняющее глубины его поэтического сознания. Сравнение ритмических показателей рассказов Чехова с ритмом прозы писателей XIX века проливает свет на этапы развития русского литературного языка.

Ключевые слова: Ритмообразующие элементы суперсегментной фонетики: ударные слоги, границы синтагматического членения, интонационные типы, условия идеальной ритмичности, случаи отклонения от идеальной ритмичности, ритмические характеристики: слоговая, синтагматическая, интонационная, цифровые показатели ритма прозы.

Чехова любят не все. Среди нелюбящих – преимущественно мужчины. Однако большинство читающей публики все-таки любит Чехова – за неповторимость стиля, за интеллигентность («воспитанность»), за «подвиг беспощадного раскрытия своей души» (В. Ермаков), за «печаль, которая не в словах, а за словами» (Б. Зайцев) и т. п. Среди них, конечно, Наталия Алексеевна, посвятившая Чехову одну из лучших своих книг.

О ритме прозы Чехова пишут обычно только образно, метафорично. Вот, например, у Б. Зайцева: «музыкальность, ритмичность прозы Чехова бесспорны... некий слух в словесности у него был... Ритмы прозы разные у разных писателей, и очень сложны, сложнее, чем в стихах».

Понятие «ритм прозы» применительно к Чехову вызывает прежде всего ощущение неуловимости, из-за отсутствия единого понимания ритма прозы и того, какой он у Чехова. Однако есть в этом сочетании и

нечто общее – гармоничность: по Чехову, «в человеке все должно быть прекрасно», по ритму прозы, – неизбежная ритмизация стиля изложения.

Объяснить ритм прозы словами нельзя. Нужны примеры, варианты методик подсчетов, множество цифр и таблиц, но главное – нужны читатели с обостренным слухом и развитым чувством ритма.

Подобно тому, как в музыкальном произведении ноты и счет, неразрывно взаимодействуя, создают мелодию, так и ритм прозы создается иерархией ритмообразующих единиц – периодичностью следования ударных слогов, границ синтагматического членения, определенным сочетанием интонационных типов. Все они действуют одновременно, и каждая проецируется на жизненные ритмы человека. К основным ритмам человеческого организма относятся ритм сердца, дыхания и эмоций. Регулярность сокращения сердечной мышцы, равномерность дыхательных движений и периодичность смены эмоциональных состояний человека являются признаком его здоровья, а нарушение этих регулярностей признаком болезни. Так и в ритме прозы: когда все ритмообразующие единицы текста приведены в абсолютный порядок, тогда и ритм такого текста воспринимается как идеальный.

Если продолжить сравнение ритмов человеческого организма с ритмом текста, то неизбежно возникает сопоставление их исследователей – врача и фонетиста, выяснение того, что они понимают под идеальным ритмом и что под его нарушением. Но главный вопрос состоит в том, как, какими приборами можно услышать и измерить ритмы человека и прозы? Врач легко услышит ритм сердца пациента с помощью собственного уха, трубки или стетоскопа, а затем проверит свои наблюдения на кардиограмме; для проверки ритма дыхания или эмоционального состояния существуют другие способы и приборы.

А что делать лингвисту? Надеяться на собственный слух бесполезно. И тогда мы решили представить прозаический текст в такой форме, чтобы она являлась бы своеобразной «ритмограммой», в которой можно было бы увидеть все нарушения по трем ритмообразующим характеристикам. В такой записи можно будет проследить, насколько регулярно следуют друг за другом ударные слоги, много ли в нем контрастных соседних синтагм как признаков ритмических сбоев и часто ли соседствуют там одинаковые интонаемы, нарушающие ритм. Все эти нарушения будут представлены конкретными цифрами десятичной дроби, обозначающими процент нарушений идеального ритма по каждой ритмической характеристике. И тогда наши первые впечатления о ритме тек-

ста, воссозданные интуицией как заменой слухового восприятия, получают цифровое подтверждение.

Трудно описать, сколько открытий, удивлений, доказательств, разочарований, объяснений прошедшего, устремлений в будущее принесли с собой эти цифры!

«О, сколько нам открытий чудных!..» – невольно вспоминается известная телевизионная заставка.

Итак, в нашей «ритмографической» записи текст будет иметь следующий вид. В горизонтальных строках расположены синтагмы – по одной на каждой строке – с разбивкой на ударные и безударные слоги; слева расположены две вертикальные колонки: в первой цифры с обозначением количества тактов в синтагме, во второй – буквы с обозначением интоном в синтагме (В – интонома восходящего типа, Н – интонома нисходящего типа, Р-1 – интонома ровного типа широкой вариативности, Р-2 – интонома ровного типа узкой вариативности). Внизу под текстом приведены цифры отклонений от абсолютной ритмичности по трем характеристикам: **С** – слоговой, **К** – синтагматической (К обозначает контраст синтагм по величине), **И** – интонационной. Цифры характеристик говорят о том, сколько ритмических нарушений (сбоев) приходится на 10 ритмических шагов по каждой характеристике.

Подсчеты ритмических характеристик производятся делением числа нарушений на общее число возможных реализаций. Нарушением **слоговой** ритмичности считается нулевой междуударный интервал, а также интервал в четыре слога и более. Нарушением **синтагматической** ритмичности считается контрастное сочетание величины соседних синтагм (под контрастом понимается превышение величины синтагм более чем на два слога). За нарушение **интонационной** ритмичности мы приняли соседство идентичных интоном.

При такой записи ритм текста можно услышать, прочитав его глазами, и тем самым проверить первоначальное представление о нем.

Далее приведены отрывки из рассказов А.П. Чехова конца 80–90-х годов. Этот исторический период творчества писателя выбран не случайно – в нем в полной мере проявилась трагическая глубина его таланта и максимальная собранность ритмических показателей рассказов, которая по сравнению с предыдущими рассказами лишена «разбросов» и потому легко открывает свои среднеарифметические цифры.

В творческом наследии А.П. Чехова отчетливо различается три периода: юмористические рассказы раннего периода, серьезные рассказы 80–90-х годов и драматургические произведения 90-х годов.

«В одном из писем он говорил, прощаясь со своей молодостью, – ему было двадцать девять лет, – возраст, в котором и Пушкин прощался с “младостью”: “Что писатели-дворяне брали у природы даром, то разночинцы покупают ценою молодости”» [Ермилов 1953: 4].

Исследуя ритмичность чеховской прозы, мы рассматриваем только средний период, о котором у Б. Зайцева находим следующие заметки:

«Россия восьмидесятых, – начала девяностых годов – это почти сплошная провинция. И на верхах, и в среднем классе, и в интеллигенции. Одинокий Толстой не в счет, в общем же время Надсона, Апухтина, передвижников, да и правительства, через барина до тульского мужика – все вроде как за китайской стеной. Прорубал Петр окно в Европу, прорубал, да видно не так легко по-настоящему его прорубить» [Зайцев 2000: 85].

Чтобы представить А.П. Чехова в период, когда он писал эти рассказы, мы приводим отрывки из литературной биографии «Чехов», изданной Б.К. Зайцевым в Нью-Йорке в 1954 г. и опубликованной издательством «Дружба народов» в Москве в 2000 г.

Суворин пригласил его с собой поехать в Италию и Францию...

Письма его из Вены, особенно же из Венеции, восторженны. Пожалуй, это самые высокие ноты во всей чеховской переписке. Восторженность вовсе ему не свойственна, но тут она есть, простая, искренняя. Он пишет: «Замечательнее Венеции я в своей жизни городов не видал. Здесь собор Святого Марка – нечто такое, что описать нельзя, дворец дождей и такие здания, по которым я чувствую подобно тому, как по нотам поют, чувствую изумительную красоту и наслаждаюсь». Дальше идет фраза, которую уж вполне мог бы написать Гоголь: «А вечер! Боже ты мой Господи! Вечером с непривычки можно умереть». «Здесь в мире красоты, богатства и свободы, не трудно сойти с ума. Хочется здесь навеки остаться, а когда стоишь в церкви и слушаешь орган, то хочется принять католичество [Зайцев 2000: 86].

После Италии повяло холодом. Пахнет осенью. А я люблю российскую осень.

Что-то необыкновенно грустное, приветливое и красивое. Взял бы и улетел куда-нибудь вместе с журавлями [Зайцев 2000: 95].

Первый год Мелихова...

Дом одноэтажный, но поместительный. (...)

Лучшая комната, большая, с венецианскими окнами, камином и большим турецким диваном – кабинет Антона Павловича, у Марии Павловны девичья белая. Цветы, узенькая безупречная кровать, на стене большой портрет брата [Зайцев 2000: 97]. (...)

Однако ему в деревне понравилось, с той весны 92года, когда он туда переехал. Изменилось даже душевное настроение. Он лучше себя здесь чувствовал. Да и сама русская весна... «В природе происходит нечто изумительное, трогательное... Настроение покойное, трогательное, созерцательное. Глядя на весну, мне ужасно хочется, чтобы на том свете был рай. Одним словом, минутами мне бывает так хорошо, что я суеверно осаживаю себя – такие строки очень редки в письмах Чехова, а вот весна в неказистом Мелихове отзывалась в нем так. Это правильно. Он свою родину и природу свою верно чувствовал...

Но представить его себе бездеятельным, просто вздыхающим в весенней благодати барином нельзя никак. Весна весной, хозяйство хозяйством, все-таки он прежде всего писатель [Зайцев 2000: 98].

Ритм рассказов Чехова в обозначениях суперсегментной фонетики

«Степь», 1888 год

- 3 В В июльские вечера и ночи - / - - - - / - / -
 4 P-1 уже не кричат перепела и коростели, - / - - / - - - / - - - / -
 4 P-1 не поют в лесных балочках соловьи, - - / - / / - - - - /
 2 P-1 не пахнет цветами, - / - - / -
 5 Н но степь все еще прекрасна и полна жизни. - / / - / - - - - / / -
 3 В Едва зайдет солнце, - / - / / -
 3 В и землю окутает мгла, - / - - / - - /
 3 P-1 как дневная тоска забыта, - - / - - / - / -
 2 P-1 все прощено, / - - /
 5 Н и степь легко вздыхает широкой грудью - / - / - / - - / - / -
 С= 5: 34 = 0,15; К= 2: 9 = 0,1; И= 4: 9 = 0,66

«Степь» – одно из самых непосредственных его писаний, именно таких, где сам он мало понимает, что пишет (особенно как доктор Чехов, почитатель Дарвина), и не надо ему понимать. «Степь» просто поэзия, понимать нечего, надо любоваться. Любованию такое возвышает, очищает. Влияние «Степи» на человека благотворно, это благословенная вещь. Оттого, когда ее перечитываешь, остается радость и свет, хотя грусть есть и в ней, есть и одиночество, и смерть, и тайна жизни» [Зайцев 2000: 56]. «... Читая Чехова девяностых и девятисотых годов, мы всегда чувствуем, за всей грустью, беспредельную широту жизни; где-то в интонациях в самой музыке чеховской поэзии слышится нам «торжество красоты, молодость, расцвет сил», видится образ «прекрасной суровой родины» [Ермилов 1953: 177].

«Попрыгунья», 1892 год

- 3 В Она уже не помнила - / - / - / - -
 3 В ни лунного вечера на Волге, - / - - / - - - / - -
 2 В ни объяснений в любви, - - - / - - /
 3 В ни поэтической жизни в избе, - - - / - - / - - /
 2 В а помнила только, - / - - / -
 3 В что она из пустой прихоти, - - / - - / / - -
 1 В из баловства, - - - /
 3 В вся с руками и с ногами, / - / - - - / -
 3 В вымазалась во что-то грязное, / - - - - / - / - -
 1 Н липкое, / - -

$C = 5 : 21 = 0,2; K = 0 : 9 = 0; И = 8 : 9 = 0,9$

«В Осипе Дымове Чехов подчеркивает высокую нравственную силу, упорство, богатство знаний и трудолюбие, благородство, простоту и ясность всего его облика. Антон Павлович и сам, по всему складу своего характера, своего художественного метода, своего исследовательского отношения к жизни и к писательскому труду, больше чем кто бы то ни был из писателей приближался к типу русского ученого. И ученые чувствовали это. Чехов был любимым писателем таких людей, как Циолковский, считавший Чехова своим собратом по оружию... в борьбе с рутиной, косностью, глупостью, невежеством во всех отраслях жизни [Ермилов 1953: 172].

«Черный монах», 1993 год

- 3 В После каждого свидания с Таней / - / - - - / - - / -
 1 В он, /
 1 В счастливый, - / -
 1 В восторженный - / - -
 2 P-1 шел к себе / - /
 2 В и с тою же страстностью, - / - - / - -
 4 В с какою он только что целовал Таню, - / - - / - - - - / / -
 3 В и объяснял ей в любви, - - - / - / - /
 2 P-1 брался за книгу / - - / -
 2 Н или за свою рукопись. - - - - / / - -

$C = 6 : 21 = 0,24; K = 0 : 9 = 0; И = 5 : 9 = 0,55$

Первые две характеристики (слоговая и синтагматическая) составляют контраст по отношению к интонационной характеристике. О контрастах этого рассказа пишут и исследователи. Так, Н.А. Кожевникова в своей книге «Стиль Чехова», пишет: «В рассказе все двойится – персонажи, сад, музыка, радость и сама жизнь, все оказывается не тем, что

кажется. Болезнь дает восторг; радость, выздоровление – скуку и раздражение... Ирония жизни в том, что умный оказывается сумасшедшим, человек, который думает о благе всего человечества, приносит гибель близким, любовь превращается в ненависть при первом же столкновении с реальностью...» [Кожевникова 2011: 458].

«Мужики», 1897 год

- 3 В Сидя на краю обрыва, / - - - / - / -
3 В Николай и Ольга видели, - - / - / - / - -
3 Р-1 как заходило солнце, / - - / - / -
2 В как небо, / / -
2 В золотое и багровое, - - / - - - / - -
2 Р-1 отражалось в реке, - - / - - /
2 Р-1 в окнах храма, / - / -
2 Р-1 и во всем воздухе, - - / / - -
1 В нежном, / -
1 В покойном, - / -
2 В невыразимо чистом, - - - / - / -
4 Н какие никогда не бывают в Москве. - / - - - / - - / - - /
- С= 5: 26 = 0,2; К=0; И= 6: 11 = 0,6

«Мужиков» писал медленно. Это одно из очень пронзительных его произведений. И очень важное. Важность его он и сам понимал...

Пронзительность повести состоит из соединения грубости, ужаса даже, с чувствами светлыми и высокими. Чувства эти соединены с религией. Вернее даже, ею и рождены. Мужики бедны, грязны, напиваются и безобразничают, но они никак не звери (Б. Зайцев). У Чехова сказано: « Мало кто верил, мало кто понимал. В то же время все любили Священное писание, любили нежно, благоговейно, но не было книг, некому было читать и объяснять, и за то, что Ольга иногда читала Евангелие, ее уважали и все говорили ей «вы» [Зайцев 2000: 130].

« В овраге », 1900 год

- 4 Р-1 На небе светил серебряный полумесяц, - / - - / - / - - - - / -
3 Н было много звезд. / - / - /
2 Р-1 Lipa не помнила, / - - / - -
4 Р-1 как долго она сидела у пруда, / / - - / - / - - - /
3 В но когда встала и пошла, - - / / - - - /
4 Р-2 то в поселке все уже спали - - / - / - / / -
3 Н и не было ни одного огня.(...) - / - - - - - / - /
3 Р-2 Lipa шла быстро, / - / / -
3 Р-2 потеряла с головы платок... - - / - - - / - /

3	В	Она глядела на небо - / - / - - / -
2	В	и думала о том, - / - - - /
4	Р-1	где теперь душа ее мальчика: / - / - / - / / - -
3	В	идет ли следом за ней - - / - - /
3	В	или носится там вверху, - - / - - / - - /
2	В	около звезд, / - - /
3	В	и не думает о своей матери? - - / - - - - / / - -
3	Р-2	О, как одиноко в поле ночью, / / - - / - / - / -
2	Р-2	среди этого пения, - - / - - / - -
3	Р-2	когда сам не можешь петь, - / / - / - /
3	Р-2	среди непрерывных криков радости, - / - - / - - / - / - -
3	Р-2	когда сам не можешь радоваться, - / / - / - / - - -
3	Р-2	когда с неба смотрит месяц, - / / - / - / -
2	Р-2	тоже одинокий, / - - - / -
3	Р-2	которому все равно - - / - - / - /
4	Р-2	весна теперь или зима, - / - / - - - /
4	Р-2	живы люди или мертвы... / - / - - - - /
3	В	Когда на душе горе, - / - - / / -
2	Н	то тяжело без людей. / - - / - - /

С=0,2; К=0,2; И=0,7

Этот рассказ – один из самых страшных. Причем в самих словах ничего страшного как будто нет. Но впечатление невыносимой скорби создается не словами «горе, тяжело», а ощущением, которое несет в своей памяти читатель, ни на минуту не забывающий о злодействе, погубившем грудного младенца на глазах у матери. Тексты, в которых описывается ее горе, удивительным образом скрывают это прошлое и не несут в себе мысли ни о людской жестокости, ни об отмщении – и от этого становятся до боли невыносимыми.

А что же в ритмических характеристиках? С=0,2; К=0,2. Это такие цифры, которые встречаются в прозе Карамзина, Пушкина, Гоголя и которые говорят о легком, спокойном ритме повествования.

И вдруг рядом с ними – И=0,7!.. (среднеарифметический показатель интонационной характеристики в рассказах Чехова – 0,6; он превысил соответствующий показатель прозы от Пушкина до Тургенева в 2-3 раза). Так вот где заключается страх!

«На всей повести лежит некий волшебный оттенок. Над уклеевской Ямой странным образом летит, а не проходит – почти невесомый образ Липы, то в звездной ночи с младенцем на руках, то в блеске заката с торжествующей песнью и смиренной любовью. Так она в сердце и остается. Чехову дано было написать в этой Липе с младенцем почти видение евангельского оттенка» [Зайцев 2000: 160].

«Невеста», 1903 год

- 2 P-1 В саду было тихо, - / - / -
 1 P-1 прохладно, - / -
 1 P-1 и темные, - / - -
 2 В покойные тени - / - - / -
 2 Н лежали на земле. - / - - - /
 2 В Слышно было, / - / -
 2 В как где-то далеко, - / - - - /
 2 В очень далеко, / - - - - /
 2 В должно быть, за городом, - / - - / - -
 2 Н кричали лягушки. - / - - / -
 2 P-2 Чувствовался май, / - - - /
 2 P-2 милый май! / - /
 2 P-2 Дышалось глубоко, - / - - - /
 2 В и хотелось думать, - - / - / -
 1 В что не здесь, - - /
 2 В а где-то под небом, - / - - / -
 1 В над деревьями, - - / - -
 2 В далеко за городом, - - / - / - -
 2 В в полях и лесах - / - - /
 2 В завертелась теперь - - / - - /
 3 P-2 своя весенняя жизнь, - / - / - - /
 1 В таинственная, - / - - -
 1 В прекрасная, - / - -
 1 В богатая и святая, - / - - - - / -
 1 В недоступная пониманию слабого, - - / - - - - / - - / - -
 1 Н грешного человека. / - - - - / -
 3 Н И хотелось почему-то плакать. - - / - - - / - / -
 С=0,2; К=0; И=0,6

Чеховский пейзаж, по сравнению с описаниями природы у предыдущих писателей, отличается большей эмоциональной напряженностью, хотя это вовсе не связано с сюжетом и поэтому не дублируется лексикой. Как уже писал Зайцев, «Смысл не в словах, а за словами» [Зайцев 2000: 70]. Причем смысл слов не связан с их семантикой, а только с модальностью, с настроением.

Последнее предложение этого текста (*И хотелось почему-то плакать*) Чехов мог бы и не писать – настроение создано одним ритмом.

...А сам Антон Павлович доживал на земле свой последний год.

Мы дерзнули написать книгу об истории ритма прозы за весь период XIX века, чтобы понять, как развивался литературный язык. Открывает золотой век классической литературы основатель русской про-

зы Карамзин, подаривший русскому сознанию сентиментализм, а заканчивает его Чехов обещанием насадить новый сад. Неизвестно, стал ли век модерна лучшим садом для русской литературы, но таков был путь ее становления, развития языка и стиля.

Изучение истории ритма прозы показало, что за весь рассмотренный в книге период ритмичность снижается постепенно, от писателя к писателю, но, когда она подошла к Чехову, ее снижение словно задержалось на слоговой и синтагматической характеристиках времен Пушкина и Лермонтова, но зато интонационная ритмичность, отвечающая за периодичность эмоций, наоборот, резко возросла и приблизилась к текстам Толстого и Достоевского. Так соединились в ритме прозы Чехова классика и современность.

Смещение ритмических приоритетов сказалось и на особенностях исторического взаимодействия ритма с единицами других уровней языка. Если в до-чеховский период изменения в ритме всегда отражались на лексике и грамматике, то затем влияние лексики ослабевает, и ритм Чехова, минуя лексику, словно вырывается на свободу и начинает создавать такое сильное эмоциональное воздействие, которое лексика передать бы не могла. Вот и получилось, что Чехов словно заманивает читателя плавным ритмом слогов и синтагм, но затем обрушивает на него ушат холодной воды сорвавшимся интонационным ритмом. Мужчин, о которых мы упоминали, можно понять – они словно предупреждают: «Душечки, не дайте себя заманить».

Л и т е р а т у р а

- Ермилов В.В.* А.П. Чехов. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1953.
- Зайцев Б.К.* Чехов. М.: Дружба народов, 2000. 207 с.
- Иванова-Лукьянова Г.Н.* Ритм прозы как отражение жизненных ритмов человека (из прозы Тургенева) // Текст и подтекст: поэтика эксплицитного и имплицитного. М.: Азбуковник, 2001. С. 102–118.
- Иванова-Лукьянова Г.Н.* Художественный текст как искусство. М.: МГЛУ Рема, 2009. 144 с.
- Кожевникова Н.А.* Стиль Чехова. М.: Изд. центр «Азбуковник», 2011. 487 с.

G. N. Ivanova-Lukyanova

Moscow State Linguistic University

(Moscow, Russia)

ivluk@inbox.ru

THE RHYTHM OF CHEKHOV'S STORIES of 80–90s

The article is devoted to the insufficiently studied problem of the rhythm of the prose, located at the intersection of linguistics and literary studies and serving as an in-depth study of the language and style of the writer. Despite the growing interest, there remains a lot of questions. The main question related to the possibility of counting the rhythm of the prose text, still has no generally accepted solution. We suggested a method of counting the rhythm of the prose in which rivalrous units of text (stressed syllables, the boundaries of syntagmatic division and the intonation types) represented in a decimal digital value that represents the number of deviations from the conventionally accepted ideal cadence.

The technique of studying of rhythm of stories by A.P. Chekhov used in the article opens a new understanding of the style of the writer, beyond the analysis of vocabulary and grammar and explain the depth of his poetic consciousness. Comparison of rhythmic figures of the stories of Chekhov with the rhythm of the prose writers of the 19th century sheds light on the stages of development of the Russian literary language.

Key words: Rivalrous elements of supersegmental phonetics: stressed syllables, the boundaries of syntagmatic articulations, intonation types; conditions of perfect rhythm, cases of deviation from the perfect rhythm, rhythmic characteristics: syllabic, syntagmatic, tonic; the figures of the rhythm of the prose.

References

- Ermilov V.V. *A.P. Chekhov*. Moscow, Gosudarstvennoe Izdatel'stvo Khudozhestvennoi Literatury, 1953.
- Zaitsev B.K. *Chekhov*. Moscow, Druzhba Narodov Publ., 2000. 207p.
- Ivanova-Luk'yanova G.N. [The rhythm of the prose as a reflection of the vital rhythms (Turgenev's prose)]. *Tekst i podtekst: poetika eksplitsitnogo i implitsitnogo* [Text and subtext: the poetics of explicit and implicit]. Moscow, Azbukovnik Publ., 2001, pp.102–118 (In Russ.).
- Ivanova-Luk'yanova G.N. *Khudozhestvennyi tekst kak iskusstvo* [The literary text as art]. Moscow, MGLU Rema Publ., 2009. 144 p.
- Kozhevnikova N.A. *Stil' Chekhova* [Chekhov's style]. Moscow, Azbukovnik Publ., 2011. 487 p.

А. В. Кубасов

Уральский государственный педагогический университет
(Россия, Екатеринбург)
kubas2002@mail.ru

Особенности функционирования семейного словаря в рассказах А. П. Чехова

В статье раскрываются особенности, формы бытования и художественные функции семейного словаря. Дается его определение: это слова и выражения, которые обладают определенными особенностями семантики, словоупотребления, эмоционально-экспрессивной окраски и понятны в каком-либо плане, вследствие их конвенционального характера, лишь определенному кругу лиц. Бытование семейного словаря в рассказах Чехова раскрывается через сравнение слов из эпистолярия писателя и его брата Александра с употреблением этих же слов и выражений в художественном тексте. Использование слова из семейного словаря позволяет сместить акцент с денотативного значения на коннотативное, превращая его в слово-краску. Показано, как с помощью семейного словаря создается игровая ситуация, достигается амбивалентность и смысловая неоднозначность отдельных текстовых фрагментов. Выражения из семейного словаря рассматриваются как объективируемые «слова-вещи», которые создают вокруг себя ассоциативное поле, побуждая читателя к творческой активности. Кроме того, семейный словарь позволял Чехову вести скрытый диалог с родными и близкими людьми, обладавшими другой пресуппозицией, чем остальные читатели. В качестве примеров для анализа семейного словаря взяты из него слова *таракан* и его производные, *водочка*, *кроме*, выражение *Да и дурак же ты, Антон / Иларион*, использованные писателем как в ранних, так и в поздних его произведениях.

Ключевые слова: семейный словарь, рассказы А.П. Чехова, игровая ситуация, конвенциональность, условность и игровой характер слова.

Важными языковыми источниками для художественного текста являются различного рода литературные и речевые контексты, то есть слова, несущие на себе печать того или иного жанра, стиля, литературного направления, кружка, школы; социальной, профессиональной, возрастной группы людей и т. д. В ряду этих тексто- и смыслообразующих сред находится и семья. В трилогии Л.Н. Толстого «Детство. Отрочество. Юность» представлен механизм бытования и сигнификации узуальной лексики в ограниченной группе людей, создающих с помощью семейного словаря границу между собой и остальным миром: «...Между людьми одного кружка или семейства устанавливается свой язык, свои обороты речи, даже – слова, определяющие те оттенки понятий, которые для других не существуют. <...> У нас с Володией установились, бог знает как, следующие слова с соответствующими поняти-

ями: *изюм* означало тщеславное желание показать, что у меня есть деньги, *шишка* (причем надо было соединить пальцы и сделать особенное ударение на оба ш) означало что-то свежее, здоровое, изящное, но не щегольское; существительное, употребленное во множественном числе, означало несправедливое пристрастие к этому предмету и т. д. и т. д. Но, впрочем, значение зависело больше от выражения лица, от общего смысла разговора...» [Толстой 1952: 267]. Семейный словарь сам по себе в той или иной мере эзотеричен. Смысл «простых» слов и выражений оказывается ясен только посвященным людям, связанным между собой условно-конвенциональными отношениями. Кроме того, семейный словарь выступает и как особого рода пароль, позволяющий отделить «своего» от «чужого».

Для нас *семейный словарь* – это слова и выражения, которые обладают определенными особенностями семантики, словоупотребления, эмоционально-экспрессивной окраски и понятны в каком-либо плане, вследствие их конвенционального характера, лишь определенному кругу лиц. Это могут быть как окказионализмы, так и узуальная лексика, обладающая скрытым кодом-шифром, с помощью которого слово или выражение меняет очередность основного и добавочного значений. Семейный словарь является одной из форм проявления лингвокреативной деятельности в кругу семьи. Функция такого рода словаря заключается в том, что с его помощью между людьми создаются особые отношения: интимности, душевного родства, взаимопонимания, короткой дистанции.

Если перейти к художественному тексту, в который могут включаться словечки или выражения из семейного словаря, то возникает закономерный вопрос: какой смысл они имеют в произведении, рассчитанном на куда более широкий круг реципиентов, чем отдельная семья? Одно дело, если семейное словцо объясняется в тексте, как это сделано Толстым. Другое дело, когда такого рода слова включаются в текст без каких бы то ни было указаний на источник. Немаркированность таких слов создает одну из разновидностей подтекста, имеющего биографическую основу. Очевидно, что в этом случае возникает разница восприятий тех или иных текстовых фрагментов разными читателями, обусловленная знанием или незнанием пресуппозиции, которая добавляет смысловые оттенки к слову или выражению.

А.П. Чехов блестяще владел искусством непрямого говорения с разными читателями. Родные и близкие друзья писателя понимали его тексты иначе, чем остальные, именно в силу того, что отдельные слова и

фразы опознавались ими как «знакомые», возрождающие в их сознании ту или иную домашнюю ситуацию. Поэтому в мемуарах Марии Павловны, Александра и Михаила Чеховых так много говорится о биографических реалиях, отразившихся в произведениях их брата. Они узнавали за образом прототип, знали источники появления отдельных выражений. Как ни парадоксально, это не помогало, а мешало им адекватно понять художественные произведения брата. Чехов в восприятии родных зачастую предстал как копиист действительности, умело монтирующий из кусочков реальной действительности изящные литературные «коллажи». Это происходило во многом из-за непонимания сложных смысловых и интонационных преобразований, происходящих со словом, взятым «из жизни» и перенесенным в художественный текст.

Читатель вовсе не обязан знать о том, какой смысл придавался тому или иному слову, выражению в семье писателя. Очевидно, что при переходе слова из узуса в семейный словарь, а оттуда в художественное произведение в слове происходят определенные смысловые и интонационные сдвиги, важные для создания индивидуальной картины мира данного писателя. Слово приобретает в таком случае смысловую перспективу, у него появляются обертоны, которые оказываются подчас не менее важными в смысловом отношении, чем основной тон. М.М. Бахтин писал о том, что принципиальной особенностью романного языка является его разноречивость. А чеховская проза, вне всякого сомнения, должна рассматриваться в русле романного языка, понимаемого как метажанровое явление. Отмечая различия между поэтом и прозаиком, Бахтин подчеркивал, что последний «не очищает слов от чужих ему интенций и тонов, не умерщвляет заложенные в них зачатки социального разноречия, не устраняет те языковые лица и речевые манеры (потенциальные персонажи-рассказчики), которые просвечивают за словами и формами языка, – но он располагает все эти слова и формы на разных дистанциях от последнего смыслового ядра своего произведения, от своего собственного интенционального центра» [Бахтин 1975: 111].

Чехов-стилизатор создает в произведениях «языковые лица и речевые манеры» в том числе и с помощью семейного словаря, а те в свою очередь порождают внутреннюю диалогичность, чаще всего игрового характера. Текст насыщается смысловыми оттенками, интонационными красками. У слова возникает семантический ореол, который заставляет читателя самостоятельно домысливать ситуацию. Введение немаркированных слов из семейного словаря в художественные тексты было

для Чехова, помимо прочего, одной из форм стимулирования творческой активности читателя.

Рассмотрим, как слово из семейного словаря в течение творчества писателя трансформируется в разных текстах, выполняя разные функции. Так, слово *тараканить* в устах братьев Чеховых означало совокупление и было одним из средств эвфемистического замещения табуированной обценной лексики. Антон дразнил Александра, дважды женившегося и имевшего нескольких детей, так: «*Саша-Таракаша!*» [П., 2: 86]. Не оставался в долгу и Александр, прописывая брату-доктору лекарство «от свободомыслия», в состав которого входил особый «эликсир» – *Elix. Taracanorum* [Письма... 1939: 101]. Слово *таракан* Антон Павлович употреблял в тех случаях, когда ему нужно было актуализировать мотив плодovitости, производительной силы. Писатель использует слово из семейного словаря не в качестве основной краски, а берет его, как сказали бы художники, «для подмалёвки». Чехов как бы «грунтует» свой текст-холст «словами-красками», которые придают ему дополнительные смысловые обертоны, незаметно направляют восприятие читателя в нужное автору русло. Ассоциативный потенциал слова используется в таком случае для целей неявной, скрытой характерологии. Так, сюжетную основу рассказа «Припадок», посвященного памяти безвременно погибшего В.М. Гаршина, составляет описание того, как три приятеля посещают публичные дома С-ва переулка. В одном из них Майер, студент-медик, произносит странную фразу, похожую на тарабарщину: «*Гаванна-таракано-пистолето!*» [С., 7: 202]. Все три слова здесь не что иное, как достаточно прозрачные эвфемизмы фаллического характера, передающие цель визита молодых людей в дом терпимости. Производное от *таракана* – *таракано*, стилизующее якобы итальянскую речь, выполняет здесь, кроме игровой, еще и функцию травестирования и профанации того, что в рассказах В. М. Гаршина подавалось как драма.

В рассказе «Новая дача», описывая избу кузнеца Родиона Петрова, безличный повествователь замечает: «*В избе у них было тесно, жарко, и везде были дети – на полу, на окнах, на печке...*» [С., 10: 119]. Слово *таракан* здесь вообще не употреблено, оно должно возникнуть во внутренней речи читателя как результат понимания им системной ассоциативности чеховского гипертекста. Механизм ассоциативного вызова нужного слова в сознании читателя задан здесь с помощью непривычной лексической валентности (дети «на окнах»), а также сымитированного обрыва ряда однородных обстоятельств места. Многозначие указы-

вает на возможность продолжения намеченного ряда, но, прежде всего, оно является знаком умолчания, графическим сигналом творчески активному читателю, требующему от него подключения своей фантазии, интуиции [Кубасов, Михайлова 2014]. Завершающее сравнение *как тараканы* автор не дает в готовом виде, а только особым образом программирует возможность его появления на месте обрыва фразы.

Семейный словарь можно рассматривать и как своеобразный сборник интоном. Носителем особой интонации становится обычное слово. Напомним, что у Толстого Николенька Иртеньев и его брат по-особому произносили привычное слово *шишка*, кодируя тем самым смысл, понятный только им двоим. Иногда слово переходит в художественный текст в домашней огласовке. В словаре братьев Чеховых таким было, например, слово *водочка*. Известно, что Александр Чехов страдал алкоголизмом. Характеризуя одного из петербургских литераторов, он пишет Антону: «*Малый он – очень добрый, но вся его беда в том, что от него непрерывно водочкой, душенька, пахнет и место ему не на улице, а в клинике Бехтерева или в пьяной колонии Ольдерогге*» [Письма... 1939: 411]. За «водочным запахом» скрывается псевдообъективная мотивировка, восходящая в литературном плане к известному гоголевскому герою из «Ревизора», который утверждал, что «в детстве мамка его ушибла, и с тех пор от него отдает немного водкою». Домашний спектакль по «Ревизору» ставился у Чеховых, и, видимо, отдельные слова или выражения из комедии стали ходовыми в семье. Использование формы деминутива в письме Александра Чехова связано не только с тем, что это «семейное слово». Кроме того, оно еще и автохарактеристично. Стараясь преодолеть свою пагубную привычку к алкоголю хотя бы в письме к брату, он отделяет себя от знакомого «доброе малое». Александр включает в текст письма как бы чужую речь. Она является средством создания образа другого человека и передает иронию адресанта по отношению к нему. Врач по образованию, Антон Павлович прекрасно понимал всю драму брата, что не мешало ему подтрунивать над ним: «*Ненастоящий Чехов! Ну, как Вы себя чувствуете? Пахнет ли от Вас водочкой?*» [П., 2: 283]. «*Алкоголизм!*» [П., 3: 246].

В отличие от брата, о себе Чехов пишет прямо: «*Работаю и чувствую своё бессилие. Память для зубрячки плоха стала, постарел, лень, литература... от вас водочкой пахнет и проч.*» [П., 1: 87]. Данный отрывок позволяет отметить важную особенность выражений из семейного словаря – их идиоматичность, а также объектность, своеобразную опредмеченность. Выражение *от вас водочкой пахнет* продол-

жает ряд, намеченный двумя существительными, выступающими в функции главных членов номинативных предложений. Тем самым в выражении про *водочку* индуцируется предметный смысл. Это, если можно так выразиться, «выражение-вещь» обладает определенными интонационно-смысловыми характеристиками, которые не нужно создавать каждый раз заново, а можно использовать как готовые в художественном тексте.

Семейный словарь позволял Чехову трансформировать сакральное начало в профанное или наоборот – профанному придавать черты сакрального, а также создавать ситуацию, построенную на игре разностилевыми контекстами. Игра верхом и низом – примета карнавального, праздничного повествования, свойственная ранней юмористике Чехова, но присутствующая в редуцированном виде и в зрелых его произведениях.

Юмористический рассказ «Сирена» строится как искушение «сиреной» Жилиным, маленьким человечком «с бачками около ушей и с выражением сладости на лице», членов «мирового съезда», проголодавшихся после заседания, аппетитным рассказом о еде. *«Медово улыбаясь и глядя на толстяка, он говорил вполголоса: “...Ну-с, когда вы входите в дом, то стол уже должен быть накрыт, а когда сядете, сейчас салфетку за галстук и не спеша тянетесь к графинчику с водочкой. Да ее, мамочку, наливаете не в рюмку, а в какой-нибудь допотопный дедовский стаканчик из серебра или в такой пузатенький с надписью “его и монаси приемлют”, и выпиваете не сразу, а сначала вздохнете, руки потрете, равнодушно на потолок поглядите, потом так не спеша, поднесете ее, водочку-то, к губам и – тотчас же у вас из желудка по всему телу искры...»* [С., 6: 315–316]. Текст рассказа строится как процесс возвышения бытового, отчасти профанного, до уровня сакрального.

В рассказе «Убийство» один из братьев Тереховых говорит другому: *«Братец, ваша молитва не угодна богу. Потому что сказано: прежде смиришь с братом твоим, и тогда, пришед принеси дар твой. Вы же деньги в рост даете, водочкой торгуете. Покайтесь!»* [С., 9: 145]. Здесь профанное слово *водочка* выделяется за счет того, что окружено чужеродным стилевым контекстом, создаваемым библеизмами. Профанное и сакральное начала семантически и интонационно противопоставлены друг другу, порождая тем самым внутреннюю диалогизацию в речевой зоне героя. Важно и другое. Э.А. Полоцкая считает, что прототипами главных героев рассказа послужили отец и дядя писателя

[Полоцкая 1979: 128–131]. Этот тезис получает дополнительную аргументацию, если обратить внимание на слова из семейного словаря, в том числе и на *водочку*.

Дополнительным приемом кодирования слова из семейного словаря является сопровождение его невербальными средствами: жестом, позой, каким-либо действием и т. д. Возвратимся героям из трилогии Толстого. Произнося слово *шишка*, они должны были не только использовать эмфатическое ударение на звуках «ш», но при этом еще и особым образом «соединить пальцы». Очевидно, что без использования эмфазы и условного соответствующего жеста слово *шишка* раскодировалось и воспринималось толстовскими героями как узуальное.

Аналогичную ситуацию находим и у Чехова: используя в своих произведениях слова из семейного словаря, писатель дополняет их особыми жестами. В ходу у братьев Чеховых было словечко *кроме*. Из письма Александра Антону: «*Относительно “Русских Ведомостей” я – кроме (Чеховское “кроме”)*» [Письма... 1939: 303]. Александр использует средства синтаксической акцентуации слова *кроме*, которые могут быть замещены «синонимическим» жестом. В письме указан и источник, откуда слово пришло в кодифицированном виде. Очевидно, что оно было в ходу у Павла Егоровича. Имитируя речь отца, братья и свою фамилию иногда давали в отцовской огласовке – «Чохов». Предлог *кроме* в контексте письма Александра фактически замещает глагол со значением исключения, категорического отказа. Другой пример, уже из письма Антона Павловича, которое было разбито на пункты, некоторые из них озаглавлены. Один пункт оформлен так: «7) *Кроме*» [П., 1: 43]. Здесь вновь возникает «слово-вещь» с определенным семантическим и интонационно-акцентологическим комплексом.

Чехов использует в произведениях слова, которые сами по себе становятся особым предметом изображения. В рассказе «Три года» характеристика одного из приказчиков дается с помощью слова из семейного словаря: «*Свою речь он любил затемнять книжными словами, которые он понимал по-своему, да и многие обыкновенные слова употреблял он не в том значении, какое они имеют. Например, слово “кроме”. Когда он выражал категорически какую-нибудь мысль и не хотел, чтоб ему противоречили, то протягивал вперед правую руку и произносил:*

– *Кроме!*» [С., 9: 33].

Сравнивая *кроме* из письма Александра и из рассказа, можно заметить, что происходит смена его функций. В письме *кроме* является средством эмоционального выражения позиции по отношению к газете. В

рассказе слово из семейного словаря становится средством создания игрового дискурса, оно переносит на какое-то время центр тяжести с денотативного на коннотативный аспект отдельного высказывания и текста в целом. Смеховое, профанное начало у Чехова базировалось на драматическом подтексте, а драматическое – на смеховом. Показательно, что он коллекционировал в записных книжках именно такие «двусторонние» высказывания или словечки.

Кроме отдельных слов, в семейный словарь входят еще и выражения, определенные синтаксические модели, которые в содержательном плане представляют собой не столько полноценные смысловые высказывания, сколько развернутые интонационные рисунки, используемые в таком виде и в художественных произведениях.

Так, письмо Александра Чехова брату от 2/3 января 1895 г. начинается с «домашней» фразы: *«Да и дурак же ты Антон! Удивляюсь, чему тебя в университете учили! Даром только за тебя деньги бросили. Я тебе пишу одно, а ты понимаешь другое»* [Письма... 1939: 303]. Первая фраза этого письма и следующая затем ситуация внутренней глухоты и слепоты отзовется в беллетристическом завещании Чехова, в его рассказе «Архиерей». Ср.: *«В Обнине, вспомнилось ему теперь, всегда было много народу, и тамошний священник отец Алексей, чтобы успевать на проскомидии, заставлял своего глухого племянника Илариона читать записочки и записи на просфорах “о здравии” и “за упокой”; Иларион читал, изредка получая по пятаку или гривеннику за обедню, и только уж когда поседел и облысел, когда жизнь прошла, вдруг видит, на бумажке написано: “Да и дурак же ты, Иларион!”»* [С., 10: 189]. Драматизм жизни человека передается не в какой-то отдельной фразе, а в смысловом соположении двух придаточных предложений *когда поседел и облысел, когда жизнь прошла*, усиленных препозицией и частицами *только уж*, и прямой речи. Возникает диалогическая ситуация: сталкиваются анонимная записка, автором которой является как будто бы и не какой-то записной остряк, а сама жизнь, и драматическое видение судьбы героя со стороны безличного повествователя, близкого по кругозору автору, для которого важно то, что *жизнь прошла*. Философский смысл Чехов кодирует на основе «семейной интонемы», в которой спрятана его неявная самооценка. *Да и дурак же ты, Иларион!* из рассказа окликает соответствующую реплику из письма брата Александра. Будучи вторично оговоренной, вторично преломленной, она приобретает характер горького скрытого признания писателя себе самому накануне смерти – *Да и дурак же ты, Антон!*

Перечень слов и выражений из «семейного словаря», встречающихся в произведениях Чехова, не исчерпывается разобранными здесь примерами. Нам было важно показать механизм их включения в художественный текст, а также доказать, что они играют довольно существенную роль в создании идиостиля писателя. Семейный словарь оставался для Чехова на протяжении его творческой жизни тем «кастальским ключом», откуда писатель черпал и вдохновение, и необходимые для его воплощения слова-краски.

Л и т е р а т у р а

- Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М.: Худ. лит., 1975. 504 с.
- Кубасов А.В.* Проза А.П. Чехова: искусство стилизации. Екатеринбург, 1998. 399 с.
- Кубасов А.В., Михайлова О.А.* Семантико-символический потенциал многозначия // Феномен незавершенного / Отв. ред. Т.А. Снигирева и А.В. Подчинов. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2014. С. 256–284.
- Полоцкая Э.А.* А.П. Чехов: Движение художественной мысли. М.: Советский писатель, 1979. 340 с.
- Письма А.П. Чехову его брата Александра Чехова. М.: Гос. социально-эконом. изд-во, 1939. 567 с.
- Чехов А.П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30-ти т. М.: Наука, 1974–1982. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы. Серия сочинений обозначена С., серия писем – П.
- Толстой Л.Н.* Собр. соч.: В 14-ти т. Т. 1. М.: Худ. лит., 1952. 411 с.

A. V. Kubasov

*Ural State Pedagogical University
(Russia, Ekaterinburg)
kubas2002@mail.ru*

**PECULIARITIES OF FUNCTIONING OF THE FAMILY VOCABULARY
IN A. P. CHEKHOV'S SHORT STORIES**

The article describes peculiar features, forms of existence and artistic functions of family vocabulary. It provides the following definition: family vocabulary is a set of words and expressions having certain peculiarities of semantics, word usage and emotional-expressive connotation, and are clear in some perspective to a limited number of people due to their conventional character. The essence of family vocabulary is studied by comparing the words from the letters of A. P. Chekhov and his brother Aleksandr to each other with the same words in a fiction text. The use of a word from the family vocabulary allows shifting the stress from the denotational meaning to the connotational one, thus turning it into a stylistically colored word. The article shows the ways of creation of word play situations, and ambivalence and semantic ambiguity of text fragments. Expressions from the family vocabulary are viewed upon as objectified “word-objects” which create around them

association fields urging the readers to creative activity. What is more, the family vocabulary allowed A. P. Chekhov to carry on hidden dialogue with relatives and close friends who had presuppositions differing from those of other readers. The following words and expressions from the family vocabulary were analyzed in the given article: *tarakan* (cockroach) and its derivatives, *vodochka*, (endearment for *vodka*), *krome* (apart from), *Da i durak zhe ty, Anton / Ilarion* (You are just a fool Anton / Ilarion). These words and expressions were used by the author both in his early and late writings.

Key words: family vocabulary, A.P. Chekhov's short stories, conventionality, wordplay potential

R e f e r e n c e s

- Bakhtin M.M. *Voprosy literatury i estetiki* [Questions of literature and aesthetics]. Moscow, Khudozhestvennaya Literatura Publ., 1975. 504 p.
- Kubasov A.V. *Proza A.P. Chekhova: iskusstvo stilizatsii* [Prose of A. P. Chekhov: art of stylization]. Ekaterinburg, 1998. 399 p.
- Kubasov A.V., Mikhailova O.A. [The semantic and stylistic potential of three dots]. *Fenomen nezavershennogo*. [A phenomenon of uncompleteness]. Ekaterinburg, Ural State Univ. Publ. 2014, pp. 256–284. (In Russ.)
- Polotskaya E.A. *A.P. Chekhov: Dvizhenie khudozhestvennoi mysli* [A. P. Chekhov: movement of artistic ideas]. Moscow, Sovetskii Pisatel' Publ. 1979. 340 p.
- Pis'ma A.P. Chekhovu ego brata Aleksandra Chekhova [Letters to A. P. Chekhov of his brother Alexander]. Moscow, Gos. Sotsial'no-Ekonom. Izd-vo, 1939. 567 p.
- Chekhov A.P. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem* [Complete works and letters]: in 30 vol. Moscow, Nauka Publ., 1974–1982.
- Tolstoi L.N. *Sobranie sochinenii: v 14-ti tt. T.1.* [Collected works: in 14 volumes. Volume 1]. Moscow, Khudozhestvennaya Literatura Publ., 1952. 411 p.

М. В. Ляпон

*Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН
(Россия, Москва)
lyapon@list.ru*

Набоков: коллекция наглядных достоверностей*

Основная задача данной статьи – обоснование тезиса, согласно которому текст Набокова представляет собой результат творческой комбинаторики («монтажа») двух режимов общения автора с читателем. Современная гуманитарная наука обращается к авторитету Набокова в поисках ответа на вопрос о влиянии культуры чтения на креативную активность мысли. Творческое наследие Набокова (включая художественный текст, лекции по литературе, критические статьи, интервью) – содержательный отклик на эту проблему. Тайнопись в текстах Набокова вводит читателя в состояние продуктивной озадаченности, стимулирует импровизацию аналогиями, разгадывание экспериментальной метафоры, авторских шарад, анаграмм, каламбуров.

С другой стороны, текст Набокова – информативный источник для исследования альтернативного режима общения с адресатом. Набоков подобен искусному кинооператору: «ненасытно» зрение, «фотографическая» память; эффекты крупного плана; примат детали (один из ключевых принципов его изобразительного мастерства); внимание к говорящим жестам и мимике персонажей; поиск общего языка со среднестатистическим адресатом (деперсонализация), – все это дает возможность его читателю испытать удовольствие *с а м о у з н а в а н и я*. Этим критерием подтверждается важная особенность в стилистике Набокова, а именно его неподдельная заинтересованность в отклике массового адресата.

В поисках ключа, с помощью которого можно найти общий язык со среднестатистическим реципиентом своего текста, Набоков использует тактику паузы, которую можно истолковать как адаптацию к широкой читательской аудитории. Среди документальных «кадров» оказываются факты собственно биографической хроники Набокова, но их информативная ценность прежде всего в том, что в таких случаях писателю каждый раз удается остроумно уловить *з а к о н о м е р н о с т ь*, заслуживающую внимания психологии, персоналогии, – человековедения в целом.

Включенные в книгу стойкие мелочи из хроники бытия у Набокова проходят строгий контроль на частотность и преподносятся как самодостаточное откровение объективности, результат наблюдений автора над тем, как устроена жизнь, – не только в смысле, осложненном философскими коннотациями, но и то, как устроена *б ы т и й н а я р е а л ь н о с т ь* во всех максимально приземленных проявлениях, со всеми ее «никчемными подробностями» и мелочами. Художественный опыт Набокова служит иллюстрацией к тезису Ю.М. Лотмана: «Текст хранит в себе *о б л и к а у д и т о р и и*». Рассматриваемый в статье материал представляет интерес для определения сущности контактно-установочной («фатической», по Р. Якобсону) функции естественного языка.

* Работа выполнена при финансовой поддержке РГНФ; грант № 15-04-00208а.

Проза Набокова – информативный источник для лингвокогнитивного осмысления проблем: «Текст как отпечаток личности»; «Автор – адресат – текст»; «Набоковедение – школа креативного чтения».

Ключевые слова: русский язык, анализ художественного текста, лингвистический эксперимент писателя, когнитивные аспекты чтения, интегративная стилистика, персонология, набоковедение.

Стиль – это не инструмент, и не метод, и не выбор слов. <...> Он является органическим, неотъемлемым свойством личности автора <...>. Хотя свой стиль может иметь всякий, исследовать особенности стиля того или иного автора имеет смысл, только если этот автор обладает талантом.

В. Набоков

Тайна, к которой он стремился, была простота, гармоническая простота, поражающая пуще самой сложной магии.

В. Набоков

Творческое наследие Набокова (включая художественную прозу, лекции по литературе, критические статьи, интервью) – содержательный «отклик» на проблему «Когнитивный стиль как искомое». Набоков – выдающийся субъект литературного процесса, «информант» для разработки актуальной проблемы «Писатель – школа креативного чтения» – является интересным примером гармонически «сконструированной» личности; здесь г е н е т и к а индивида (в смысле наследственных данных) и э п и г е н е т и к а (среда, судьба, языковая ситуация), – все это в совокупности – содержательный материал для изучения творческой идиоморфы писателя.

Изображая бытийные подробности повседневности, – «мелочи», с которыми неизбежно сталкивается его обобщенный (среднестатистический) адресат, Набоков ценит в читателе диалогического партнера, доставляя такому адресату у д о в о л ь с т в и е с а м о у з н а в а н и я.

Несколько примеров. «Доктор Персон приостановился у стойки портье <...>. Под руку ему подвернулась валявшаяся на стойке свернутая мерная лента, он попытался обернуть ею свою толстоватую талию, раз за разом теряя конец¹ и тем временем объясняя хмурому портье, что намеревается купить в городе летние брюки и желал бы подойти к этому делу со всевозможной ясностью» [Набоков В

¹ Здесь и далее в цитатах разрядка моя.

2004: 19]. «Зонт оказался неправильно сложен, и он [Персон-старший в романе «Прозрачные вещи»] принялся приводить его в порядок <...>. Черные клинья зонта неопратно вывертывались наизнанку, приходилось их укладывать заново, и ко времени, когда наконец можно было пустить в ход тесемочную петельку (крохотное, едва осязаемое колечко между пальцами, указательным и большим), пуговка ее затерялась в складках и рытвинах пространства. Понаблюдав немного за этой бездарной возней, Хью так резко выдрал зонт из отцовских рук, что старик несколько мгновений еще месил воздух руками, прежде чем ответить на внезапную грубость извиняющейся мягкой улыбкой. Так ни слова не сказав, Хью свирепо сложил и застегнул зонт <...>» [Набоков V 2004: 18].

Данные сценки сами по себе убеждают подлинностью, но при этом эффект трансперсонализации (акцентирование всечеловеческого) усиливается благодаря именам, которыми Набоков наделяет персонажей: Персон и Хью².

Одна из наглядных иллюстраций диалогизма набоковской прозы – эпизод в берлинском трамвае. «Русское убеждение, что в малом количестве немец пошел, а в большом – пошел нестерпимо, было, он знал это, убеждением, недостойным художника; а все-таки его пробирала дрожь <...>. На второй остановке перед Федором Константиновичем сел худощавый, в полупальто с лисьим воротником <...> мужчина, – севши, толкнул его коленом да углом толстого, с кожаной хваткой, портфеля – и тем самым обратил его раздражение в какое-то ясное бешенство <...>» [Набоков III 1990: 73].

Столкновением со случайным пассажиром в берлинском трамвае Набоков провоцирует серьезный разговор с читателем на вечно актуальную тему: предубеждения национального свойства. «...Взглянув пристально на сидящего, читая его черты, он мгновенно сосредоточил на нем всю свою грешную ненависть <...> и отчетливо знал, за что ненавидит его: за этот низкий лоб, за эти бледные глаза <...>; за полишинелевый строй движений, – угрозу пальцем детям – не как у нас стойком стоящее напоминание о небесном Суде, а символ колеблющейся палки, – палец, а не перст; за любовь к частоколу, ряду, заурядности; за культ конторы; за то, что если прислушаться, что у него говорится внутри (или к любому разговору на улице), неизбежно услышишь цифры,

² **Персон** (франц. *personne*: 1) *сущ.* человек; 2) *местоим.*: никто; кто-нибудь; кто-либо). **Хью** созвучно англ. *местоим.* *you*; ср. в рус. местоим. **ты** в обобщенно-личном значении.

деньги; за дубовый юмор <...>; за видимость чистоты – блеск кастрюльных днищ на кухне и варварскую грязь ванных комнат <...>; за жестокость во всем <...>; за неожиданную восторженную услужливость, с которой человек пять прохожих помогают тебе подобрать оброненные гроши <...>. Так он н а н и з ы в а л п у н к т ы п р и с т р а с т н о - г о о б в и н е н и я, глядя на сидящего против него, куда тот не вынул из кармана номер васильевской “Газеты”, равнодушно кашлянув с русской интонацией.

“Вот это славно”, – подумал Федор Константинович, едва не улыбнувшись от восхищения. Как умна, изящно лукава и в сущности добра жизнь! Теперь в чертах читавшего газету он различал такую отечественную мягкость – морщины у глаз, большие ноздри, по-русски подстриженные усы, – что сразу стало и смешно, и непонятно, как это можно было обмануться» [Набоков III 1990: 73–74].

Позиция автора в этой коллизии достаточно четко определена: он уличает себя в ошибке (как я мог обозначиться?), иными словами, оставляет за собой право на антипатию; но при этом предпочитает толерантность, т. е. свое негодование («какое-то ясное бешенство») и саморазоблачение выражает в форме авторефлексии.

* * *

Читатель Набокова ощущает себя осязательно причастным к миру, изображаемому автором. В романе «Дар» «симпатичный рижанин, похожий лицом на Бетховена» (Герман Иванович Буш) читает литературатрам, приглашенным для публичного обсуждения, свою принятую к публикации философскую трагедию. В ходе чтения автор текста допускает ляпсусы в произношении и грамматике («Гераклит ласкает меня, ш е п т а я»; «на площади начался Танец М а с к о в»; «З а н а в е с, – воскликнул Буш с легким ударением на последнем слоге» и т. п.). «Уже в самом начале наметился путь беды. Курьезное произношение чтеца, – пишет Набоков, – было несовместимо с темнотой смысла» [Набоков III 1990: 61].

Набоков рисует картину нарастания в аудитории смеховой реакции. «Вскоре установились силовые линии по разным направлениям через все просторное помещение – связь между взглядами трех-четырех, потом пяти-шести, а там и десяти людей, что составляло почти четверть собрания <...>. Буш читал быстро <...>, и чем глубже, сложнее и непонятнее становилась идиотская символика трагедии, тем ужаснее требовал выхода мучительно сдерживаемый, подземно-бьющийся клетот, и

многие уже нагибались, боясь смотреть, <...> вдруг кто-то <...> кашлянул, и вместе с кашлем вырвался какой-то добавочный вопль <...>, Тамара просто легла и каталась в родовых муках, а лишенный прикрытия Федор Константинович обливался слезами, изнемогая от вынужденной беззвучности происходящего в нем. Внезапно Васильев так тяжело повернулся на стуле, что он неожиданно треснул, поддалась ножка, и Васильев рванулся, <...> но не упал, – и это мало смешное происшествие явилось предлогом для какого-то звериного, ликующего взрыва, прервавшего чтение, <...> и среди облегченного затишья неизвестная дама еще отдельно простонала что-то <...>» [Набоков III 1990: 62].

Пользуясь выражением самого писателя «силовые линии», можно сказать, что Набоков создает своего рода энергетическое поле между собой и адресатом; при этом солидаризация (радость самоузнавания) чередуется с противоположным эффектом: читатель ощущает себя а н т и п о д о м персонажа, испытывая «радость от у с т о й ч и в о с т и собственного Я» [Барт 1994: 471–472]. Например, он описывает беспокойство человека, который пытается заснуть в тревожном состоянии. «Кровать не давала ощущения безопасности, ее пружины лишь заставляли вздрагивать мои нервы. <...> Время от времени я озирался, дабы выяснить, что поделявают вещи в комнате. <...> Тишина тоже была подозрительно плотной, как бы намеренно образующей черный задник для нервных подскоков, вырывааемых всяким мелким звуком неведомого происхождения. <...> Выключив свет, я несколько раз прокашлялся <...>. Я мысленно уцепился за далёкий автомобиль, но он стряхнул меня раньше, чем мне удалось задремать. Наконец в корзине для бумаг занялось и затихло легкое шебуршание (вызванное, как я надеялся, оторванным и смятым листком бумаги, раскрывающимся, словно убогий, упорный ночной цветок)» [Набоков III 2004: 287].

Во многих случаях массового самоузнавания не происходит, – когда Набоков обсуждает нестандартные свойства дара (своего? Или общечеловеческого?). Речь идет о даре п е р е в о п л о щ е н и я. Подразумевается не общепонятное (внушаемость, пронизательность, сочувствие, эмпатия и т. п.), а способность буквально к с о о щ у щ е н и ю, к эмоциональной солидаризации при участии мысли и «разума» сердца.

Два примера.

«Ему <...> представилась ее [матери Федора Константиновича] радость при чтении [ее чтении] статьи о нем, и на мгновение он почувствовал по отношению к самому себе материнскую гордость; мало того; материнская слеза обожгла ему края век <...>» [Набоков III 1990: 28].

«...Он продолжил сидеть и курить, и покачивать носком ноги, – и промеж всего того, что говорили другие, что сам говорил, он старался, как везде и всегда, вообразить внутреннее прозрачное движение другого человека, о с т о р о ж н о с а д я с ь в с о б е с е д н и к а, к а к в к р е с л о, так, чтобы локти того служили ему подлокотниками, и душа бы влегла в чужую душу, – и тогда вдруг менялось освещение мира, и он на минуту действительно был Александр Яковлевич или Любовь Марковна, или Васильев. Иногда к прохладе и легким нарзанным уколам преобразования примешивалось азартно-спортивное удовольствие, и ему было лестно, когда случайное слово ловко подтверждало последовательный ход мыслей, который он угадывал в другом» [Набоков III 1990: 33].

* * *

Многоликий автор, меняя маски, говорит то прямо от первого лица, то голосом своего агента-персонажа, то от имени иллюзорного наблюдателя. «С изогнутой лестницы подошедшего автобуса спустилась пара очаровательных шелковых ног: мы знаем, что это вконец затаскано усилием тысячи пишущих мужчин, но все-таки они сошли, эти ноги – и обманули: личико было гнусное» [Набоков III 1990: 146]. «Он натянул щегольский свитер и вытащил последнюю таблетку антацида из хорошо ему памятного, но не сразу найденного кармана пиджака (удивительно, с каким трудом кое-кто из людей с первого взгляда отличает правый карман от левого в заброшенном на стул пиджаке)» [Набоков V 2004: 94].

Стоп-кадры, о которых идет речь, создают разлаженность дискурса, прерывая прямую линию повествования.

В одном из интервью Набоков приводит признание своего студента: «Студент объясняет, что, читая роман, любит пропускать куски текста, чтобы “составить собственное представление о книге и не подвергаться влиянию автора”» [Набоков о Набокове 2002: 139]. Представление Набокова об идеальном читателе во многом совпадает с позицией Р. Барта, который, формулируя правила прилежного чтения, пишет: «...Чтобы читать современных авторов, нужно не глотать, не пожирать книги, а трепетно вкушать <...> текст <...>, нужно вновь обрести досуг и привилегию читателей былых времен – стать аристократическими читателями» [Барт 1994: 468–469]. Такая сосредоточенность читающего книгу побуждает его смаковать каждое слово, буквально *лнуть*, *приникать к тексту*; прилежание – это и есть увлеченность, доставляющая удоволь-

ствие. Прилежный читатель не пропускает ни одного слова, его интересует сам процесс означивания (significance), мастерство смыслосозидания, а не только «кульминационные моменты интриги» [там же].

Набоков убеждает нас в том, что при комбинаторике текстовых сюжетов предельно элементарных, деталей якобы бесполезных, но претендующих на крупный план, художнику нужна особенная зоркость, – «киноглаз».

Продавщица в обувном магазине «в восьмой раз села у его ног <...>, проворно вынула из шелестнувшей внутренности картонки узкий башмак, с легким скрипом размяла, сильно расправив локти, его края, быстро разобрала завязки <...>, а затем, достав из лона рожок, обратилась к большой, застенчивой, плохо заштопанной ноге Федора Константиновича. Нога чудом вошла, но войдя совершенно ослепла: шевеление пальцев внутри никак не отражалось на внешней глади черной кожи. Продавщица с феноменальной скоростью завязала концы шнурка – и тронула носок башмака двумя пальцами. “Как раз!” – сказала она. “Новые всегда немножко...” – продолжала она. <...> Обув и левый башмак, он прогулялся взад и вперед по ковру <...> “Да – хорошо, – сказал он малодушно <...>» [Набоков III 1990: 58–59].

Далее в тексте (через несколько страниц) по поводу этих новых башмаков: Федор Константинович «раздумчиво смотрел на блеск башмака <...>. Правый жал больше левого» [там же: 63]. «Какой зазубристый трепет испытывал он при одной только мысли, что ноготь может занозиться в шелке носка <...>. Так содрогается женщина, слышавшая визг протираемого стекла <...>. Приобретение обуви приравнялось к посещению зубного врача» [Набоков V 2004: 80].

В магазине готовой одежды распродажа уцененных товаров [роман «Прозрачные вещи»] старушки из лондонского автобуса выбирают платья. «Каждая старушка по очереди расстилала у себя на груди одно и то же цветное платье, а доктор Персон старательно переводил их кудахтанье с кокни на убогий французский. <...> Старушки с т е л л и всё новые платья, скашиваясь на новые бирки с ценой» [Набоков V 2004: 19–20]. Читатель получает удовольствие от самого акта означивания; переводчик, чтобы «взять верный тон», прислушивается к Набокову, выбирая глагольные формы (р а с с т и л а л и, с т е л л и л и), которые метафорически подчеркивают аналогию старческого тела с плоской неодушевленной поверхностью (или с манекеном?).

Персонаж на страницах Набокова «ведет себя» так, как будто он задействован в сценке для спектакля или киносценария, – причем эпизод

тщательно отрепетирован под контролем опытного режиссера. Автор наблюдает женщину, говорящую по телефону: «Как только она приложила трубку к уху, тело ее на диване приняло привычную телефонную позу, из сидячего положения она перебралась в полулежачее; <...> сказала номер с каким-то абстрактным увещанием в тоне и особым ритмом в произношении цифр – точно 48 было тезисом, а 31 антитезисом» [Набоков III 1990: 127]. Во время разговора она «тихо засмеялась, слушая, и ущипнула складку на юбке <...> как бы в скобках подтолкнула коробку с зеленым мармеладом по направлению к Федору Константиновичу; затем носки ее маленьких ног в потертых бархатных башмачках начали легонько тереться друг об друга; перестали <...>. Медленно осмотрела свою ладонь, да так и осталась с приподнятой рукой <...> Погодите, передаю трубку <...> Звучный, так что даже защекотало в среднем ухе, необыкновенно проворный и отчетливый голос сразу завладел разговором» [там же: 127–128].

Отдельного внимания заслуживает интерес Набокова к семантике жеста: к национальной специфике телодвижений и мимики, а также к индивидуальным модуляциям языка жестов. Старичок Ступишин (в «Даре») «накинув на шею серополосатый шарф <...>, по-русски задержал его подбородком, по-русски же влезая толчками спины в пальто» [там же: 64].

Набоков иронизирует над рассуждениями любителей политических прогнозов: специальными мимическими знаками его персонаж изображает позицию Франции, Англии, Польши, Германии. «Федор Константинович поражался семейному сходству именуемых Щеголевым стран с различными частями тела самого Щеголева: так, “Франция” соответствовала его предостерегающе поднятым бровям <...>, какой-то “польский коридор” шел по его пищеводу, в “Данциге” был шелк зубов. А сидел Щеголев на России» [там же: 143].

* * *

Примат детали – один из фундаментальных принципов эстетики Набокова. «Я считаю необходимым опираться на конкретные детали – общие идеи способны сами о себе позаботиться», – утверждает он. «Чтобы правильно расставить во времени некоторые мои ранние воспоминания, мне приходится равняться по кометам и затмениям, как делает историк, датирующий обрывки саг <...> Вижу, например, такую картину: карабкаюсь по мокрым черным приморским скалам <...>. Место, это, конечно, Аббатия, на Адриатике. <...> В то же день, в кафе у

воды, когда нам уже подавали заказанное, мой отец заметил за ближним столиком двух японских офицеров – и мы тотчас ушли; однако я успел схватить целую бомбочку лимонного мороженого, которую так и унес в набухающем болью рту. Время – 1904 год. Мне пять лет. Россия воюет с Японией. Английский иллюстрированный еженедельник <...> со смаком воспроизводит рисунки японских художников, изображающих, как будут тонуть совсем на вид детские – из-за стиля японской живописи – паровозы русских, если наша армия вздумает провести рельсы по коварному байкальскому льду» [Набоков V 2004: 331–332]. «Фотографическая» память Набокова хранит немало подробностей, пронизательно обнажающих особенности детской психики. Бомбочка «лимонного мороженого» подсказывает нам еще один пример пронизательности Набокова-психолога: «...Отвез тете на Рождество большую коробку шоколадных конфет, половину которых он съел сам, а остальные разложил так, чтобы не было заметно» [Набоков II 1990: 26].

Набоков апеллирует к интуиции читателя, предлагая ему самому сформулировать умозаключения психологического и этического содержания. Комментарием к ситуации (пятилетний Набоков с отцом в кафе; японские офицеры; мороженое) может служить высказывание английского философа Уильяма Хэзлитта (Гэзлит, 1778–1830) о феномене «смех»: «Человек – единственное животное на свете, способное смеяться и рыдать, ибо из всех живых существ только человеку дано видеть разницу между тем, что есть, и тем, что могло бы быть».

Если речь идет об общепонятной – всечеловеческой – способности (например, ориентироваться по звуку, как бы видеть слухом), то такая «картинка» (у Набокова в тексте) не доставит читателю особого удовольствия от самоузнавания. Например: «...Марианна Николаевна спешила на кухню варить дочке кофе. Было слышно, как сначала газ не брал спички, шумно лопааясь <...>. В редееющей местами дремоте он различал звуки уборки; стена вдруг рушилась на него: это половая щетка поехала и хлопнулась у его двери» [Набоков III 1990: 131].

Изучаемый материал показывает что сам автор в принципе не расположен к бездумному созерцанию; аксиоматическая прозрачность, «гармоническая простота», к которой он стремится, обычно напрашивается на гиперсемантизацию.

Рассмотрим еще пример (из серии наглядных достоверностей), кажущийся прозрачным. «Быть может, когда-нибудь, на заграничных подошвах <...> чувствуя себя привидением <...> я еще выйду с той станции <...> и <...> пешком пройду стезжкой вдоль шоссе с десятком верст

до Лешина. Один за другим телеграфные столбы будут гудеть при моем приближении. На валун сядет ворона, – сядет, оправит сложившееся не так крыло <...>» [Набоков III 1990: 24]. Здесь деталь – на первый взгляд предельно элементарная, – в контексте Набокова может оказаться еще не разгаданной тайнописью. *Ворона, оправившая сложившееся не так крыло*, дает повод для целого ряда скрытых ассоциаций, например, – намек на внутренний комфорт писателя, которому удалось обрести искомую словесную формулу. «Я работаю трудно, работаю долго над словом, пока оно в конце концов не подарит мне ощущение абсолютной власти над ним и чувство удовольствия», – писал Набоков о себе. Авторефлексию о своих языковых проблемах автор может превратить в образное иносказание. Автор раскрепощает воображение читателя, давая ему возможность импровизировать, подсказывая скрытый смысл своей тайнописи. Учтем, что речь идет о личности с хорошо развитым чувством юмора, склонной к самоиронии и автопародированию.

Интуиция подсказывает писателю такие реалистические подробности (экспромты жизни), которые гарантируют отклик читателя. Но Набоков – в первую очередь, – апологет свободной творческой воли художника, и к читательской отзывчивости у него свои особые требования: он ценит интуицию и такт, но не приемлет навязчивости («В ее отзывчивости была необычайная грация, незаметно служившая ему регулятором, если не руководством» [там же: 185]). Основным читателем своего текста является автор: его произведение – это прежде всего – самоотчет, т. е. главный аргумент авторского удовольствия. Не случайно в интервью, отвечая на вопрос, для кого Набоков пишет свои книги, называет себя, свою семью, «нескольких интеллигентных друзей», и в завершение утверждает: «для всех мне подобных, в каких бы расщелинах нашего мира они ни ютились – от библиотечных кабинок Америки до мрачных пропастей России» [Набоков V 2004: 599].

* * *

Лингвистическая интуиция, «ненасытное зрение», фотографическая память и комбинационный дар шахматного композитора (автора задач-головоломок), тактика конспирации, игровая риторика, «неотвязное самосознание» в сочетании с уникальным свойством интеллекта (синестезией), – названные черты психологического портрета Набокова служат предметом его беспристрастного авторского самоанализа. Буду-

чи органически вплетены в текстуру его прозы, эти материалы представляют собой ценный источник для современной персонологии и когнитологии.

Изучая почерк таланта, критики пишут о «набоковиане», о «набоковедении» (возможна ли в этом лексическом ряду «набоковщина?»); говорится о «маньеризме» писателя – творца «металитературы» (о Набокове – «надменном индивидуалисте», который адресует свой текст любителям литературных головоломок). В русской версии романа «Лолита» Набоков (открытым текстом от первого лица) называет одну из доминант своей стилистики: «Думаю, что я особенно чувствителен к магии игр» ([Набоков П 2003: 286]; подробнее см.: [Ляпон 2011]). Оба режима общения с адресатом (будь то подкупающая своей неподдельностью открытость, или изысканная тактика конспирации, т. е. ловушка, прерывающая безмятежное чтение), – то и другое является несомненным подтверждением к о м м у н и к а б е л ь н о с т и Набокова; он приглашает читателя в свою творческую лабораторию. «О Набокове написано много, и многое из написанного замечательно, но поиск “настоящего” Набокова еще во многом предстоит» [Шубинский 2009: 350]. Коммуникабельность Набокова³ поможет читателю (в том числе его биографам, критикам, переводчикам) реконструировать образ автора, его личность, его творческий почерк наиболее близкими к оригиналу. Среди документальных «кадров» в художественной прозе оказываются факты собственно биографической хроники Набокова, но их информативная ценность прежде всего в том, что в таких случаях писателю удастся уловить интересную всечеловеческую модель поведения, зафиксировать то, в чем все мы друг на друга похожи.

Л и т е р а т у р а

Барт Р. О чтении // *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс Универс. 1994. С. 468–469.

Ляпон М.В. Закодированные откровения (автор в поисках формулы творчества) // Текст и подтекст: поэтика эксплицитного и имплицитного. М.: Азбуковник, 2011. С. 364–368.

Набоков В. Собр. соч.: В 4 т. М.: Правда, 1990.

³ Проза Набокова может служить развернутым «комментарием» с иллюстрациями к доктрине Р. Якобсона о сущности ф а т и ч е с к о й функции языка; специального внимания здесь заслуживает тезис о совместительстве разных функций, об их обратной иерархии. Р. Якобсон выделяет шесть базисных функций речевой коммуникации: «референтивная, эмотивная, конативная, поэтическая, фатическая и метаязыковая» [Якобсон 1985: 317].

Набоков В. Собр. соч. американского периода: В 5 т. СПб.: Симпозиум (Т. I – 2004; Т. II – 2003; Т. III – 2004; Т. V – 2004).

Набоков о Набокове и прочем: Интервью, рецензии, эссе. М.: Независимая газета, 2002. С. 139.

Шубинский В. Набоков: предмет или повод? // НЛО. 2009. № 97. С. 350.

Якобсон Р. Избранные работы. М.: Прогресс, 1985. С. 317.

М. V. Lyapon

*Vinogradov Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences
(Russia, Moscow)
lyapon@list.ru*

NABOKOV: A COLLECTION OF VISUAL DETAILS

This article primarily focuses on proving and explaining how and why Vladimir Nabokov's text is a result of creative combination (or "editing") of his two modes of communication with readers. Seeking the answer to the question of how the culture of reading impacts the creative activity of thought, contemporary sciences of man appeal to Nabokov's authority. Nabokov's literary heritage, including his fiction, lectures on literature, criticism, and interviews, is seen here as a substantial response to this problem. On the one hand, the cryptography of Nabokov's texts lures the reader into the state of productive puzzlement, stimulates the use of impromptu analogies, unravelling the riddles of experimental metaphors, the author's charades, anagrams, and puns.

On the other hand, the text of Nabokov's is an informative source of studying the alternative mode of communication with an addressee. The writer is similar to a skilful cinema cameraman, his "insatiable" sight, "photographic" memory, close-ups, the prevalence of details as one of the key principles of imagery, attention to vibrant gestures and facial expressions of his characters, search of the common ground with an average addressee (depersonalisation) enabling his reader to *find pleasure in self-recognition*.

Looking for the key to unlock the door between himself and an average recipient of his text, Nabokov chooses the tactic of pausing, which can be construed as an adaptation to broader audiences. Amidst the "documentary footage" appear the facts of Nabokov's biography, their informative value being mostly in the fact the author always manages to find a wittily *constituent and logical pattern* worthy of psychologists' and personologists' attention, as well as that of the scientists of man at large.

The persistent trivialities of Nabokov's quotidian chronicle incorporated into his books undergo a strict frequency control and are then presented as self-sufficient revelations of objectivity, a result of author's observations on the fabric of life—not only in the meaning complicated by philosophical connotations, but also in the structure of *existence* in the way it is manifested, however base, profane or "uselessly detailed" this way may be. Nabokov's creative experience is an illustraton to Yuri M. Lotman's saying, "The text preserves in itself the image of the readership." The data considered in this paper is of interest for defining the Contact/Channel (or *phatic*, in Roman Jakobson's terms) function of language.

Nabokov's prose is an informative source on the cognitive linguistic conceptualisation of the problems such as *The Text as the Imprint of A Personality, The Author, the Addressee, and the Text, Nabokov Studies as the School of Creative Reading*.

Keywords: the Russian language, literary text analysis, writer's linguistic experiment, cognitive aspects of reading, integrative stylistics, personology, Nabokov studies.

References

- Bart R. [On reading]. Bart R. *Izbrannye raboty. Semiotika. Poetika* [Selected works. Semiotics. Poetics]. Moscow, Progress Univers Publ., 1994, pp. 468–469. (In Russ.)
- Lyapon M.V. [Encoded revelations (the author in search of the creativity formula)]. *Tekst i podtekst: poetika eksplitsitnogo i implitsitnogo* [Text and subtext: poetics of the explicit and the implicit]. Moscow, Azbukovnik Publ., 2011, pp. 364–368. (In Russ.)
- Nabokov V. *Sobranie sochinenii v chetyrekh tomakh* [Collected writings in four volumes]. Moscow, Pravda Publ., 1990.
- Nabokov V. *Sobranie sochinenii amerikanskogo perioda v pyati tomakh* [Collected writings of the American period in five volumes]. St. Petersburg, Simpozium Publ. (Vol. I 2004; Vol. II 2003; Vol. III 2004; Vol. V 2004).
- Nabokov o Nabokove i prochem: Interv'yu, retsenzii, esse* [Nabokov about Nabokov and other things. Interviews, reviews, essays]. Moscow, Nezavisimaya Gazeta Publ., p. 139. (In Russ.)
- Shubinskii V. [Nabokov: subject matter or cause?]. *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, 2009, no. 97, p. 350. (In Russ.)
- Yakobson R. *Izbrannye raboty* [Selected writings]. Moscow, Progress Publ., 1985, p. 317.

Т. А. Гридина

*Уральский государственный педагогический университет
(Россия, Екатеринбург)
tatyana_gridina@mail.ru*

Коды языковой игры в художественном миромоделировании (виртуальные миры С. Д. Кржижановского)

В статье анализируется игровой текст как сложный феномен, отражающий не только систему координат авторского миромоделирования, но и индивидуальную лингвокреативную технику воплощения художественного замысла. Филологическая интерпретация произведений С.Д. Кржижановского непосредственно связана с декодированием присущего им идиостилевого своеобразия, что, в частности, проявляется в наличии игровой доминанты, транслирующей мысль автора в нестандартном ассоциативном ключе. Экспериментальное начало, свойственное художнику-креатору, воплощается как в фантазийном, мистическом сюжете, так и в тонкой, изощренной языковой игре. Слово (в его потенциальных игровых проекциях) само по себе есть самодостаточный объект авторской рефлексии и выстраивания смысловой перспективы текста. Сюжетообразующими единицами создаваемой автором виртуальной реальности выступают: 1) игремы-оксюмороны (заголовочные словосочетания, созданные по принципу ассоциативной провокации); 2) мотивационные игремы, образующие гнезда слов, связанных по принципу ассоциативной выводимости и ассоциативного наложения; 3) словообразовательные игремы, среди которых выделяются а) группы «фантомных» номинаций: игремы-гибриды, моделирующие квазиденотат; б) игремы-транспозиты с семантикой ирреальной бытийности; в) словообразовательные комплексы, обыгрывающие символику ключевого слова. В прозе Кржижановского коды языковой игры создают эффект смещенного восприятия, «сдвига», участвуя в символической презентации авторской идеи.

Ключевые слова: языковая игра, игровой текст, идиостиль, С. Кржижановский.

Художественный текст – сложный феномен, отражающий не только систему координат моделируемого писателем образа мира, но и индивидуальную лингвокреативную технику воплощения авторского замысла. Соответственно филологическая интерпретация художественных текстов непосредственно связана с декодированием присущего им идиостилевого своеобразия, что, в частности, может проявляться в наличии игровой доминанты, транслирующей мысль автора в нестандартном ключе. Языковая игра как особая форма лингвокреативного мышления, основанного на ассоциативных механизмах, позволяет соединять нечто уже познанное с новым обозначаемым самым причудливым образом (нарушая стереотипы восприятия, употребления, продуцирования вер-

бальных знаков) [Гридина 1996]. По определению Б.М. Эйхенбаума, «проза <...>, насыщенная новообразованиями и всевозможной словесной игрой, кажется абсолютно в себе замкнутой, абсолютным словом» [Эйхенбаум 1987: 425-426]. Игровой текст – особое образование, в котором авторская мысль представлена словесными кодами, требующими дешифровки и не допускающими прямого толкования. Игремы (единицы языковой игры), транслирующие авторскую идею, из такого текста неустранимы, без них он рассыпается, «самоаннигилируется».

«Легкость, с которой слово выходит за рамки, поставленные ему языковой нормой, ... <приводит> к изоляции слова, к его остранению, выделению» [Кожевникова 1976: 58], что собственно и составляет операциональную основу языковой игры. В этом отношении весьма показателен художественный «почерк» С.Д. Кржижановского, в произведениях которого представлены разные модели некой «ирреальной реальности», воплощаемой как в фантазийном, мистическом сюжете, так и в тонкой, изощренной языковой игре. Слово (в его потенциальных игровых проекциях) само по себе – самодостаточный объект авторской рефлексии и выстраивания смысловой перспективы текста. Лингвокреативная техника языковой игры соответствует образно-эвристической сущности творческих «экспериментов» Кржижановского, открывающего читателю особые, находящиеся за гранью обычных значений слов, смыслы.

Парадоксальны уже сами названия новелл писателя. Ср., например, оксюморонные заглавия типа «Автобиография трупа» (из цикла рассказов «Чем люди мертвы»), «Проигранный игрок», «Сбежавшие пальцы», «Прикованный Прометеем», «Разговор двух разговоров», «Воспоминания о будущем» и др.¹

Эффект языковой игры в подобных случаях связан с опрокидыванием пресуппозиций, соответствующих обычной логике вещей, что обнаруживается в намеренном нарушении семантической сочетаемости ассоциатов, парадоксальной «мене» синтаксических ролей «субъект и его признак», «субъект и его действие», «субъект и объект действия» и т. п. Так, например, играма *сбежавшие пальцы* не только придает определяемому существительному статус одушевленного, но и переключает смысл выражения *беглость пальцев* (о мастерстве игры музыканта) в другой ассоциативный регистр (ср. *беглец*). В рассказе – это пальцы из-

¹ Здесь и далее все цитатные ссылки даны по [Кржижановский 2006]; выдержки из рассказа «Квадратури» – по [Кржижановский 1991]. Все извлечения из текстов выделены курсивом.

вестного пианиста Генриха Дорна, которыми тот виртуозно «управляет». Однако слепое подчинение воле музыканта явно пальцам не нравится: слишком короток *мерный бег по прямой мощенной костяным клавишем дорожке, ограниченной черной доской клавиатурной коробки: пальцам хотелось дальше; <...> отчаянно рванувшись, пальцы выдержались вместе с кистью из-под манжеты пианиста и прыгнули <...> вниз <...>, не выронив темпа, миг поднялись на распрямившихся фалангах, и, <...> высоко подпрыгивая широким арпеджиобразным движением, <...> бросились к выходу. Пальцы без человека, живущие своей жизнью, – вот тот нонсенс, который моделирует условно-реальный (фантастический) план повествования. Весь круг злоключений холеных пальцев пианиста, *очутившихся на липком и холодном асфальте*, представлен в музыкальном метафорическом ключе: как бег по клавиатуре, но в настоящей, **реальной** жизни (<...> *только необычайная пианистическая беглость спасала улепetyвающие пальцы: разбрасывая брызги, срывая нежную эпидерму об острые выступы камня, они бежали с быстротой бетховенской Appassionat'ы, и будь под ними не шершавые торцы, а клавиши, все величайшие мастера пассажа и глissандо были бы превзойдены и посрамлены*). В финале рассказа эта метафора переходит в философскую плоскость: кем-то найденные и возвращенные пианисту «беглецы» были, казалось, мертвы (*Дорн смеялся и плакал разом: на коленях его <...> лежали рядом две руки: одна с белыми холеными, пахнущими дорогими духами, точеными пальцами, другая – коричнево-серая, заскорузлая, обтянутая грубой истертой кожей*). Этот визуализированный контраст – словно знак бессилия человека перед непреложным бегом времени, уносящего с собой и славу, и силы, и успех. И состоявшийся через две недели концерт явил публике совсем другого пианиста, пальцы которого <...> *будто нехотя шли по <...> короткому, в семь октав – пути. Но зато мгновениями казалось, будто чьи-то гигантские персты, оторвавшись от иной – из мира в мир – протянутой клавиатуры, роняя солнца с фаланг, идут вдоль куцых пискливых и шатких костяшек рояля: и тогда тысячи ушных раковин придвигались – на обращенных к эстраде шеях. Но это – лишь мгновениями. Специалисты один за другим – на цыпочках – покидали зал. Метафора клавиатура жизни в контексте рассказа может быть прочитана в свете оппозиции «эстетика чистого искусства и правда жизни»: музыка как проводник в мир высших истин, открывающихся таланту в результате пережитого опыта, – вот истинный, но чреватый существенными потерями путь «к себе». Избранная точка отсчета меняет ракурс вос-**

приятия события, показывая, что истина, оценки и ценности человеческого бытия относительны.

К характерным для Кржижановского сюжетообразующим кодам языковой игры относится **мотивационный**, в основе которого лежит углубленная рефлексия автора над внутренней формой слова, «открывающая» его многообразные связи в этимологической и синхронной проекциях. В качестве концептуально значимых для писателя выступают мотивационные игремы, образующие гнезда слов, связанных по принципу ассоциативной выводимости и ассоциативного наложения [Гридина 2013]. Так, в повести «Странствующее “Странно”» уже в названии парадоксально сближаются смыслы родственных лексем, разошедшихся в значениях (в это же гнездо этимологических ассоциатов в тексте включаются еще и *пространство*, *страна*, *странник*, *странность*). Знаковым для выражения авторского замысла оказывается «восстановление» мотивационной связи слов *странствующий* (путешествующий по разным странам) и *странно*. Философский смысл приобретает идея свертывания и развертывания жизненного пространства как проявления внутренней свободы личности. В новелле намечаются разнообразные векторы перемещения в пространстве: начиная с эпиграфа (...*Это «странно» – как странника прими в свое жилище. «Гамлет», д. 1, сц. 5*) выражается идея существования человека в рамках того пространства, которое он сам готов «впустить» в свой внутренний мир. Определенное *Странно* вбирает в себя смысл странствования как стремления познать еще неизведанное, узнавание чего задает новые перспективы миропонимания и «блокирует» возвращение к уже пройденному (окказиональный глагол *страннеть* ассоциативно соотносится с мотиваторами *страна*, *странствовать* и *странный* в значении «не свой, чужой, непохожий»). Ср. также выражение *с другой стороны (посмотреть, увидеть)*, перекликающееся с текстовой метафорической синекдохой (...*ваши глаза, покотившись по свету, не захотят вернуться... в старые удобные глазницы*). В ассоциативном наложении отмеченных значений содержится зерно понимания символического (философского) смысла авторской игры с ключевым словом текста: вся человеческая жизнь есть перемещение в пространстве бытия, границы которого человек определяет сам (см. подробнее в [Гридина 2013]).

В эстетике экспрессионизма, направления, к которому тяготеет Кржижановский [Кубасов 2012], принципиально зыбкой является грань между бытием и небытием изображаемого объекта, что соответствует принципу релятивизма. В частности этому принципу в полной мере со-

ответствуют **словообразовательные игремы**, среди которых выделяются группы «фантомных» номинаций:

- **игремы-гибриды**, моделирующие квазиденотат как актуальный для писателя способ художественной символизации. Общим свойством таких единиц является номинирование того, что реально не существует. Интересен в этом отношении рассказ «Мухослон», где ключевое слово создано по принципу соединения несоединимых «величин» с использованием словообразовательного кода (способа сложения). Текстовая актуализация семантики ключевой игремы обнаруживает многократное перекодирование ее восприятия. Весь рассказ есть, по сути, реализованная метафора, обыгрывающая внутреннюю форму фраземы *делать из мухи слона* (как прецедентного ассоциата окказионализма *Мухослон*). В символике созданного фантомного образа заявлен мотив саморазрушения личности, отрешения от своего «я» ради мнимых ценностей. Нельзя забывать и о таком важном для Кржижановского мотиве, как самоидентификация личности, определение границ (пространства) ее внутренней свободы, и в этом отношении играема *Мухослон* воплощает в себе философскую идею неразрешимого противоречия между *быть* и *казаться* (см. подробнее в: [Гридина 2012; 2013]);

- **игремы-транспозиты**, обладающие символикой ирреальной бытийности; в числе характерных для Кржижановского принципов художественной символизации этого типа – игра с лексико-грамматическими актуализаторами мнимости, ничтожно малой величины, позволяющей измерить, казалось бы, неизмеримое. Прием создания таких игрем является транспозиция слова в другой грамматический класс (субстантивация частиц, наречий). Показательна в этом плане новелла «Чути-чути». Герой-рассказчик – служащий *по отделу графического анализа*, чей труд заключается в *обнаружении фальшивых документов* – <...>. *подложных векселей, верениц поддельных подписей*. Символическое звучание в сюжетном контексте приобретает фраза: *Под прозрачностью стекла правда почти всегда разбухает в мнимость*» (ср. *рассматривать через лупу* – в прямом значении и в переносном – высказывать ‘скрытые дефекты’: *...работа требует навостренного глаза*). Данный фрагмент лишь завязка для собственно фантастического повествования о встрече с королем *чутей-чутей*, покровителем *елей-елей*. В моделировании данных фантомных образов использован прием субстантивации наречий *чуть-чуть* и *еле-еле* (с количественным и временным значением). Эти субстантиваты-«наималы» (термин В. Хлебникова) – квинтэссенция авторской игры. В текстовом поле при вос-

приятии их в привычном частеречном употреблении актуализируется семантика «ничтожно малой величины», «едва заметной неточности (изъяна)», некоторого несовершенства, не позволяющего считать (признать) что-л. подлинным. В символическом плане то же значение выражает развиваемую в сюжете новеллы идею *всеобщей фальши* как сути современного писателю общества. Однако ключевая игра *чутти-чутти* получает гораздо более глубокую интерпретацию. Появление короля *чутей-чутей* предваряет следующий знаковый фрагмент, фиксирующий смутное, едва заметное изменение в мироощущении героя, от лица которого ведется повествование: *чуть сдвинуто* и *еле отклонено* синонимизируются как выразители мотива незначительного сдвига (некоего движения), и тут же актуализируется сквозное для писателя смысловое отождествление надвигающегося, изменяющегося как нового и странного (открывающего какие-то иные перспективы существования в этом мире). Видимость и подлинность – главная оппозиция для многих рассказов Кржижановского. Визуальный образ *Его Чуть-Чутества (голова в точку, крохотный, в пылинку ростом)* вносит в восприятие субстантивированного наречия сему ‘точь-в-точь, в точку, точечный’, что в сюжете рассказа соответствует способности *чутей-чутей* обнаруживать любую, даже самую малую погрешность и, исправляя изъян в подписи, доводить ее до подлинного совершенства. Вступление героя в подданство *чуть-чутева царства* резко меняет его взгляд на мир, освобождает его от необходимости бессмысленного цензорства. Отныне всё находящееся в его ведомстве взято на учет *чутями-чутями*. И нет больше фальшивых документов (все они *амнистированы*). Миг – и стараниями *букводелов подложный* росчерк преобразуется в *подлинный*. Но можно ли «амнистировать» неправду, придав ей характер (видимость) правды? Обретенный смысл существования под контролем *чутей-чутей*, когда все вокруг получает смещение в лучшую сторону (дурнушка кажется красавицей, тусклые обои играют яркими свежими красками), оказывается утопией (король погибает, тонет в слезе, скатившейся в миг счастья из глаз героя). *Чутти-чутти* – символ некоего извне возникшего чуда, некой иллюзии спасения, несостоятельности надежд на изменение в том, что есть обман по сути.

В разных моделях порождаемой Кржижановским фантазмагорической реальности как превалирующий принцип используется создание **игровых словообразовательных комплексов, транслирующих смысл ключевого слова**. Так, в новелле «Квадратурин» ключевое слово-игра (название волшебной мази, средства *для ращения комнат*)

порождает целое гнездо дериватов, проявляющих разные векторы актуализации того символического смысла, который выражает авторскую идею замкнутого пространства человеческого существования, не подчиняющегося механическому расширению.

Герой этой истории Сутулин, живущий в «спичечном коробке», – так образно называет его крохотную комнату невесть откуда взявшийся посетитель, – стал невольным обладателем цинкового пакетика с так называемой *квадратуриновой* эссенцией, которая, согласно приложенной инструкции, была предназначена для *разрачивания*. Уже в этой завязке содержится внутреннее противоречие, все более углубляющееся в сюжетной проекции. Тесная *жилклетка*, как именует автор жилище Сутулина, – окказионализм вполне коррелирующий с мотивацией его фамилии (сутулость персонажа имеет буквальный и символический смысл: физический знак убогого существования в тесной комнатухе (*крохотухе*) и намек на привычный уровень притязаний, «социальную и духовную сутулость» героя (неспособность и неготовность существовать в ином измерении). Вспомним в этой связи сквозной для Кржижановского мотив перемещения в пространстве как способ познать новые, еще неизведанные грани бытия – не столько внешнего, сколько внутреннего (ср. новеллу «Странствующее “Странно”», «Сбежавшие пальцы»). А *жилклетка*, даже раздвинутая до невероятных размеров, все равно остается клеткой. Математическая символика (ср. *возвести в квадрат*) и бытовая параметрическая семантика (ср. измерение жилья в квадратных метрах) совмещаются в моделировании последствий эксперимента, трагически заканчивающегося для героя (ср. ассоцитивное наложение этих значений в характеристике свершившегося нелепого чуда: *Чуть не в квадрат возведенная квадратура*). Текстовое гнездо ключевого слова *квадратурин* прирастает дериватами: ***выквадратури- нить*** (потолок) – буквально «нанести на потолок квадратуриновую эссенцию»; тот факт, что Сутулину не удалось это сделать, символичен (жидкость из упавшего тюбика вылилась на пол и испарилась: *и тюбик, и человек стали пусты*, потолок остается по-прежнему низким, соответственно комната уродливо разрастается в ширину, а не в высоту, принимая форму *растянувшегося комнатного куба, гробовидного жилищевого короба: Жилкороб расползался только вбок и вдоль, ни на дюйм не подымаясь вверх*. <... > *Надо остановить эту квадратуриную штуку. Или я...* – мысль, которая *едкой болью сверлит* голову Сутулина, испытывающего *неприятное ощущение безопорности*. И вскоре уже совершенно подавленный, *трусливо затиснувшийся в приоконный угол*

кровати, глядя на низкую и гладкую навесь потолка, Сутулин выводит для себя некую неутешительную формулу и перспективу происходящего: *Вот – вытеснится этокое из тюбика, **расквдратится** квадрат в квадрат, квадрат квадратов в квадрат. Надо думать в обгон: если его не передумаешь, перерастет оно и...* Отметим опять оппозицию производных от корня *расти* (*ращение, разрацивание, перерастаи*) и производных от *квадрат* как знаковых в моделировании устрашающей и абсолютно неприемлемой для Кржижановского реальности всеобщего «оквадрачивания». *Оквадатуриненное* пространство отторгает героя, лишает всякой ориентации, в конце концов «поглощает» его «я»: *Он знал, что там, за спиной, расплзшееся черными углами мертвое **оквадатуриненное** пространство. Знал и не оглядывался. ... Он шел – шаг к шагу, шаг к шагу – с пальцами, протянутыми вперед, и не находил ничего: ни узла, ни крючьев, ни даже стен. ... Жильцы квадратур, прилежавших к восьми гражданина Сутулина, со сна и со страху не разобрались в тембре и интонации крика, разбудившего их среди ночи и заставившего сбежаться к порогу сутулинской клетки: кричать в пустыне заблудившемуся и погибающему бесполезно и поздно: но если все же – вопреки смыслам – он кричит, то, наверное, **так**.* Финал не завершен?

Несомненно, в смоделированном Кржижановским виртуальном пространстве этой новеллы просматривается пародийное начало. В. Перельмутер в предисловии к сборнику рассказов «Сказки для вундеркиндов» пишет: «Сейчас мы то и дело поражаемся: сколько же было в нашей новейшей истории не услышанных своевременно – и потому сбывшихся – предостережений. Слепая вера ведомых слепыми поводырями в обетованную землю всеобщего света не допускала еретической мысли о существовании тени. И попытка осуществить утопию обернулась карикатурой, какой и вообразить не могли многие зрячие творцы антиутопий» [Кржижановский 1991: 16].

Однако сводить содержание фантазмагорий писателя, в том числе использованные им коды языковой игры, только к социальной проблематике было бы упрощением: и в данном случае, и в других новеллах Кржижановского всегда звучит философский мотив поиска истинной сущности бытия, психологии человеческих поступков, «выведенных» с помощью его эксцентрично-игровой художественной манеры из рамок обыденности и предстающих в обнаженном виде.

Все перечисленные и другие типы игр создают характерный для Кржижановского эффект смещенного восприятия, «сдвига» и «остране-

ния», участвуя в сюжетостроении и символической презентации выражаемой идеи, создании подтекста как поля для эвристического взаимодействия авторских и читательских рефлексий над словом.

Л и т е р а т у р а

- Гридина Т.А.* Языковая игра: стереотип и творчество: монография. Екатеринбург: Уральский гос. пед. ун-т, 1996. 214 с.
- Гридина Т.А.* Языковая игра в художественном тексте: Монография. 3-е изд. Екатеринбург: Уральский гос. пед. ун-т, 2013. 253 с.
- Гридина Т.А.* «Делать из мухи слона»: ассоциативная проекция игрового слова в художественном тексте // Лингвистика креатива – 2: Коллективная монография / Под общ. ред. Т.А. Гридиной. Екатеринбург: Уральский гос. пед. ун-т, 2012. С. 272–288.
- Кожевникова Н.А.* Из наблюдений над неклассической («орнаментальной») прозой // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1976. Т. 35, № 1. С. 55–66.
- Кржижановский С.* Тринадцатая категория рассудка. Повести. Рассказы. М.: Эксмо, 2006. 640 с.
- Кржижановский С.* Сказки для вундеркиндов. Повести. Рассказы. М.: Советский писатель, 1991. 704 с.
- Кубасов А.В.* Креативные стратегии литературы русского экспрессионизма: случай С.Д. Кржижановского // Лингвистика креатива – 2: Коллективная монография / Под общ. ред. Т.А. Гридиной. Екатеринбург: Уральский гос. пед. ун-т, 2012. С. 289–334.
- Эйхенбаум Б.М.* О литературе. М.: Советский писатель, 1987. 544 с.

T. A. Gridina

*Ural State Pedagogical University
(Russia, Ekaterinburg)
tatyana_gridina@mail.ru*

Codes of linguistic game in the works of fiction (virtual worlds of S. D. Krzhizhanovsky)

The article analyzes the game text as a complex phenomenon, which creates a special virtual reality, as well as the exact same technique embodiment intent of the author. Philological interpretation of the works of S. D. Krzhizhanovsky directly related to the decoding features of the language game, broadcasting the thought of the author in a nonstandard associative manner. Experimental beginning peculiar to the artist-creators, is embodied in the fantasy, mystical story, and in fine, sophisticated language game. The word (in its gaming potential projections) itself is a self-contained object of the author's reflection and prospects for building a sense of the text. Plot-units created by the author of the virtual reality are: 1) an oxymoron phrase header 2) motivational game, forming a nest of words related to the principle of associative hatchability and associative overlay; 3) derivational game, create a group "phantom" nominations: a) the word hybrid, indicating a non-existent object: b) the word-transpozity having value surreal beingness; c) word-formation complexes

play up the symbolism of the keyword. All codes of language game create the effect of biased perception, “shift”, participating in the symbolic presentation of the author’s idea.

Key words: language game, game text, idiostyle, S. Krzhizhanovsky

R e f e r e n c e s

- Gridina T.A. *Yazykovaya igra: stereotip i tvorchestvo: monografiya* [Language game: the stereotype and creativity]. Ekaterinburg, Ural. St. Ped. Univ. Publ., 1996. 214 p.
- Gridina T.A. *Yazykovaya igra v khudozhestvennom tekste: monografiya*. 3-e izd. [Language game in a literary text]. 3rd ed. Ekaterinburg, Ural. St. Ped. Univ. Publ., 2013. 253 p.
- Gridina T.A. [«Making mountains out of molehills»: associative projection of the game words in a literary text]. *Lingvistika kreativa - 2: kollektivnaya monografiya* [Linguistics of the creative 2: collective monograph]. Ekaterinburg, Ural. St. Ped. Univ. Publ., 2012, pp. 272–288. (In Russ.).
- Eikhenbaum B.M. *O literature* [On literature]. Moscow, Sovetskii Pisatel’ Publ. 1987. 544 p.
- Kozhevnikova N.A. [From the observations of nonclassical («ornamental») prose]. *Izv. AN SSSR. Seriya yazyka i literatury*. 1976, vol.35, no. 1, pp. 55–66 (In Russ.).
- Krzhizhanovsky S. *Trinadtsataya kategoriya rassudka. Povesti. Rasskazy* [Thirteenth category of reason. Tale. Stories]. Moscow, Eksmo Publ., 2006. 640 p.
- Krzhizhanovsky S. *Skazki dlya vunderkindov. Povesti. Rasskazy* [Tales for geeks. Tales. Stories]. Moscow, Sovetskii Pisatel’ Publ., 1991. 704 p.
- Kubasov A.V. [Creative strategies of the Russian expressionistic literature: the case of S.D. Krzhizhanovsky]. *Lingvistika kreativa -2: kollektivnaya monografiya* [Linguistics of the creative - 2: collective monograph]. Ekaterinburg, Ural. St. Ped. Univ. Publ., 2012, pp. 289–334. (In Russ.).

К. А. Рогова

*Санкт-Петербургский государственный университет,
(Россия, Санкт-Петербург)
krogova@mail.spbstu.ru*

Творческий потенциал детали – компонента речевого образа

Художественная литература использует языковые средства для формирования конкретно-чувственного представления о действительности, обусловленного видением и целеустановками человека определённой эпохи. Выбор детали в создании картины мира отражает опыт взаимодействия персонажа с миром, в результате которого создаётся многомерная картина как самой воспринимаемой действительности, так и эмоционального отношения к ней, логического её осмысления. Эти общие положения определяют внимание к характеру отбора деталей картины, их языкового воплощения, к включению в состав речевых фрагментов с единым типом изложения и в целый текст. Такого рода исследования литературы XIX и XX вв. (Е.Н. Купреяновой, Н.А. Кожевниковой и др.) позволяют предположить существование особых явлений и в современной литературе. В данной статье анализируются два произведения современных петербургских писателей – Светланы Мосовой и Евгения Водолазкина, на примере которых демонстрируются некоторые общие особенности выбора деталей и языковых средств их выражения при создании картины жизни второй половины ушедшего века.

Ключевые слова: деталь как элементарная единица, деталь в описании и повествовании, эпизод, актуализация имени и глагола в представлении детали.

I. Введение

Если образной называют речь, которая способна самой своей структурой сформировать конкретно-чувственное представление о действительности, то очевидно, что на составляющие этой структуры и их организацию ложится ответственность за адекватность воссоздания действительности с задачей эмоционально мотивировать адресата, организовать его способность интегрировать все виды информации, поступающие при восприятии образной речи. Художественная литература каждого исторического периода обнаруживает свои принципы отбора языковых средств и их организации, обусловленные видением мира и целеустановками автора – человека определённой эпохи. Этот процесс усиления исследователей хорошо описан применительно к литературе XIX века (см., напр., [Купреянова 1966]), выявлены и представлены специфические черты века XX (см., напр., [Кожевникова 1994]). Столь же вероятно найти специфическое и в современной литературе, хотя бы

на примере отдельных, читаемых, авторов. В статье анализируются художественные произведения двух петербургских писателей – Е.Г. Водолазкина и С.В. Мосовой, работающих в разных жанрах, обращающихся к разным типам повествования и очевидно не равнозначных по своим творческим возможностям, но обнаруживающих некоторые общие черты, дающие основания для осмысления взаимодействия современного автора и читателя. С одной стороны, это установка на освещение частной жизни и опора на деталь, живущую в памяти персонажа, с другой – выбор такой детали, которая способна в условиях расширения представлений современного читателя о мире создавать некоторую целостную картину и стимулировать ассоциативные связи, выводя за пределы частной жизни.

Мы обратились к анализу детали, которая характеризуется как «мелкая подробность, частность» и при этом как отдельный элемент, составная часть целого произведения. Очевидно, что отбор детали, на которую ложится ответственность за представление персонажа, времени и ситуаций его жизни и одновременно создание «образа автора», один из значимых компонентов художественного произведения.

При лингвистическом подходе деталь в *описательном тексте* – это объект, наделённый особыми характеризующими качествами, его выражением служит существительное, особенностью которого является способность «обозначать конкретного носителя свойства (или совокупности свойств)» [Плунгян 2011: 165] Будучи *носителями некоторого набора свойств* существительные в составе описаний индивидуализируются, чему способствует и занимаемая ими позиция ремы. При введении определений (во всей парадигме выражения) происходит конкретизация, выделение особо значимых свойств (см. напр., [Кобозева 2000: 159]).

В *повествовательном* тексте деталью – воплощённым носителем свойств – становится глагол с выраженным характеризующим действием значением или глагольная конструкция с распространителями также занимающий позицию ремы. Два указанных функционально-смысловых типа речи (ФСТР), которые «соответствуют тем или иным типичным коммуникативным целям», образуя некоторый «единый тип изложения» [Кибрик 2015: 598], описание и повествование, взаимодействуют в тексте, динамизируя в целом повествовательный процесс.

ФСТР, включаясь в текст, могут составлять не только целую тематическую единицу, но и входить в состав такой единицы текста наряду с другими речевыми составляющими. Поэтому при анализе внимание об-

ращается и на сложные синтаксические целые (ССЦ), являющиеся композиционно-тематическими единицами текста, обладающими структурной – трёхчастной – устроенностью и в норме представленными в абзацах.

Значимым при рассмотрении детали, включённой в повествовательный процесс, становится и тип повествования, организованный «точкой зрения автора, рассказчика или персонажа» [Кожевникова 1994], ибо деталь проецируется на соответствующий персонаж, при том, что повествование от автора может включать в себя сознание разных действующих лиц.

Обратимся к анализу текстов.

II. Дробление повествования с выделением значимой детали (Миниатюра С.В. Мосовой «Белые ночи»)

Тетя Настя любила белые ночи: потому что не надо было включать свет. А значит, и платить за электричество. И это очень радовало старую Настю, получавшую копеечную пенсию.

Нет, возможно, когда-то у нее были и другие белые ночи, ведь не зря она звалась Настей (а когда-то, быть может, и Настенькой!.. И был у нее свой Мечтатель, все глядевший на девушку издали, но дальше этих взглядов дело так и не пошло).

И был жених...

И была война.

Но теперь были только соседи по коммуналке. Которые ничего особо плохого тете Насте не делали, врать не будем, а просто жили и ждали, когда она умрет и комната освободится, а там уже ремонт, обои, веселые занавесочки...

...Теперь она уже Там, где всегда белые ночи, где всегда свет, и это, я думаю, очень радует тетю Настю, потому что за него не надо платить.

Все уже оплачено жизнью на земле [Мосова 2013: 31].

Повествование организовано точкой зрения рассказчика, присутствие которого обозначено вводными элементами (*а значит, возможно*), вставной конструкцией (*а когда-то, быть может, и Настенькой!.. И был у нее свой Мечтатель, все глядевший на девушку издали, но дальше этих взглядов дело так и не пошло*), прямыми включениями рассказчика в текст (*ничего особо плохого тете Насте не делали, врать не будем; я думаю*). Повествование в режиме on-line посвящено жизни женщины военного и послевоенного времени, точно названного Е.С. Чижовой «временем женщин» [Чижова 2010].

Текст состоит из семи абзацев, каждый из которых в редуцированном виде представляет тематический компонент рассказа. Начало вводит в сегодняшнюю жизнь героини – тётки Насти, жизнь с копеечной пенсией, в которой *любить белые ночи* далеко от стереотипного – *любоваться белыми ночами*. Возвращение к молодости тётки Насти осуществляется ассоциативной отсылкой к повести Достоевского, где у Настеньки был свой Мечтатель, *глядевший на девушку издали*. Был у Настеньки, как помнит читатель, и жених, возвращение которого после долгой разлуки обещала счастливую жизнь. Но тётку Настю ждало другое продолжение: жених был, но была война. Два тематических компонента представлены по существу первыми абзацными фразами, которые не получают разработки и выводов. Однако их способен сделать современный читатель, в сознании которого ещё жива Отечественная война, унёсшая миллионы жизней. Он однозначно расшифровывает детали повествования: о женихе *был* здесь не столько указание на прошедшее время, сколько на значение: в результате войны – не стало.

Дальше одинокая жизнь в коммунальной квартире (*соседи по коммуналке... жили и ждали, когда она умрет*) при наступившей новой жизни с охватившим людей в начале нового века всеобщим *ремонт*: *обои, веселые занавесочки...* Повтор начала заканчивает рассказ: *она уже Там, где всегда белые ночи* и где не надо ни за что платить, с заключением, вынесенным в самостоятельный абзац, что выделяет его значение: *Все уже оплачено жизнью на земле*, сообщая не только о завершении жизни тётки Насти, но и целого поколения, дорого заплатившего за все события XX века.

Итак, редуцированные тематические компоненты текста, включающие опорные детали в составе элементарных описательных или повествовательных структур, значение которых способен расшифровать читатель, о чём свидетельствует образ рассказчицы, свободно оперирующей ими, в своём диалоге со слушателем.

Наблюдение за современной литературой позволяет предположить, что отмеченные особенности проанализированной миниатюры являются принадлежностью не только этого жанра.

III. Введение в повествование эпизода, организованного ауктуализированной деталью (Евг. Водолазкин «Блиские друзья»)

Обратимся к повести Евг. Водолазкина «Блиские друзья». Она посвящена событиям Отечественной, здесь точнее, – Второй мировой

войны, персонажами которых являются немцы – участники этих событий. Это не эсэсовцы, не каратели, образы которых хорошо известны по литературе и кино. Это представители той основной массы немцев, которые были вовлечены в войну, потому, что *Человека, ушедшего из армии в такое время, неминуемо признали бы дезертиром – если не трибунал, то по крайней мере общественное мнение. Не приходится сомневаться, что общественное мнение той поры обладало явными признаками трибунала* [Водолазкин 2013: 10].

Через полвека после трагических событий автор – повествование ведётся от 3-го лица – пытается воспроизвести сознание своих персонажей. Повествовательная структура включает набор военных эпизодов, которые становятся ещё одной характерной единицей, доступной для анализа. Эпизод по своей содержательной организации не только описывает событие, но и включают детали поведения персонажа, которые часто сопровождаются ассоциациями в его сознании с мирным временем, опирающимися на значимую деталь. Рассмотрим следующие примеры:

1. *Погоны лейтенанта Ральф получал уже в Польше. Маршируя по варшавской брусчатке в составе своего полка, он ловил на себе испуганные взгляды с тротуаров. Впереди колонны ехал бронетранспортёр. За ним чеканил шаг знаменосец, и на древке полкового знамени неистовствовала кисть. На макушке знаменосца плясала седая прядь. Голова его была темно-русой, и лишь одна (непослушная) прядь – седой. Знаменосец приковывал внимание стоявших на тротуаре. На его макушке сосредоточился и Ральф, которому по сторонам смотреть не хотелось. Было очевидно, что молодцеватость марширующих здесь никого не радует* [Водолазкин 2013: 10–11].

В Центре эпизода классическое описание, построенное по модели детерминант / тема – сказуемое-подлежащее / рема. Взгляд персонажа и читателя переключается с *бронетранспортёра – к знаменосцу – на кисть на древке знамени – и седую прядь*. Последняя деталь – *седая прядь* среди молодцевато марширующих – притягивает к себе, вероятно, ещё неосознанное внимание, особенно если учесть повествовательную рамку описания: *он ловил на себе испуганные взгляды с тротуаров; по сторонам смотреть не хотелось. Было очевидно, что молодцеватость марширующих здесь никого не радует*.

Обратимся к эпизодам с использованием прецедентных феноменов, отсылающих к довоенному прошлому:

2а. *Для переправы через Буг наводили понтонный мост. Когда танки ехали по мосту, носы понтонов качались. Они напоминали качание гондол у причала Сан-Марко, где Ральф, случилось, гулял с родителями, приехав на каникулы в Венецию. Тот же плеск воды о блестящие борта, солнечные блики на волнах. Все остальное в России на Венецию похоже не было. Особенно дороги...* [Водолазкин 2013: 11].

Военный эпизод вызывает у персонажа далёкие от событий ассоциации, переводящие сообщение на уровень сознания персонажа, граница которого в тексте ведёт начало от *случалось* к номинативной конструкции, характерной для on-line повествования: *Тот же плеск воды о блестящие борта, солнечные блики на волнах*. В смысловом отношении доминирующая деталь эпизода полифункциональна: она сообщает о социальной принадлежности персонажа, о его культурных ориентациях и о том, что его сознание ещё не в состоянии / или не хочет переключиться на военную реальность.

Близок к данному по наличию актуализированной детали (с помощью сравнения) и следующий эпизод:

2б. *Один за другим брали города, неизвестные Ральфу. Витебск, Смоленск, Орел. Ральф не мог правильно выговорить их названий. Зачем, спрашивается, они их завоевывали? Витебск горел, и Ральф наблюдал его ночное пламя. Сноп искр принимали причудливые формы, становясь шарами, змеями, человеческими фигурами. Взмывали в небо и летели над городом, как на картинах Шагала. Выставку Шагала Ральф видел в Париже. Тогда он еще не терял надежды полетать над Мюнхеном с Эрнестиной. Взавшись за руки* [Водолазкин 2013: 11].

Описываемый эпизод с актуализированной деталью вызывает сохранённый зрительной памятью образ прошлого: выставка картин Шагала в Париже и созвучные им надежды персонажа. Отличие от предыдущего эпизода состоит в том, что несобственно-прямая речь здесь выполняет функцию уже не воспоминания, а просыпающихся размышлений над происходящим (*Зачем, спрашивается, они их завоевывали?*), становясь деталью развивающегося сюжета.

Приведём ещё один эпизод, выполняющий важнейшую, если не кульминационную, функцию в тексте – гибель Ханса – друга главного персонажа:

3. *(Ханс) Встал во весь рост в окопе и был смертельно ранен. Его скорбное стояние Ральф увидел с противоположного фланга. Сминая солдат, опрокидывая пулеметы, он бросился к Хансу, чтобы ударом под дых заставить его сложиться, согнуться, упасть на дно окопа. Ральф бежал, а Ханс все стоял и задумчиво смотрел вдаль, и ветер ше-*

велел его пшеничную челку... В ближайшей ложбине – снизу, из окопа, Хансу это было хорошо видно – клубился туман. Стояло раннее утро, и в воздухе еще чувствовалась резкость. Ханс узнавал этот воздух, он отвык от него, но никогда не забывал. Это был воздух детства, утреннего парка, велосипедной (шорох гравия под шинами) прогулки. Ханс вдыхал его трепещущими ноздрями [Водолазкин 2013: 15].

Ханс погибает от невыносимого для человека сидения в окопе – условия военного существования. Доминирующей деталью становится воздух раннего утра – воздух детства, которое сопровождает человека всю жизнь.

Таким образом, выбор детали в создании картины окружающей действительности отражает опыт взаимодействия персонажа с миром. В результате такого взаимодействия создаётся многомерная картина как самого чувственно воспринимаемого окружения (конкретизация его компонентов до представимого), так и эмоционального отношения к нему и логического его осмысления. Эти общие положения хорошо известны. Но в рассмотренных примерах актуализируемые детали приобретают особую значимость. Так, введена в конструкцию повтора именная группа как организатор внимания (при возможности её редукции), и детали даны в явном противопоставлении включающим их ситуациям: переправа через Буг и качание гондол у причала Сан-Марко; снопы пламени над горящим Витебском и человеческие фигуры, взмывающие в небо, как на картинах Шагала; молодцеватость марширующих и седая прядь знаменосца; мир в окопе и воздух детства. Приём контраста позволяет противопоставить личный мир персонажа, тому, в котором он живёт. Один из критиков при анализе современной литературы (куда не входила рассматриваемая нами повесть) отметил характерное для неё «парадоксальное и при этом вполне органичное сочетание «родового и индивидуального в бытии человека XX века, в частности представлен вариант личной свободы, обеспечиваемой тоталитарным... режимом» [Костырко 2016: 179].

Другой очевидной чертой современности в анализируемых произведениях является некоторая произвольность набора эпизодов в развитии сюжета и их последовательность, что также отмечено критиками. Так В. Пустовая пишет: «Это литература откликающаяся, следующая за жизнью. И выражается она фрагментами потому, что только фрагментарное, личное, плотно пригнанное к личности пишущего, непосредственно пережитое может осознаваться писателем и читателем как художественная правда» [Пустовая 2016: 165]. При этом, по мнению того

же автора, «вершина его (писателя) художественного достижения – запустить в читающем механизмы самоизъяснения» [Пустовая 2016: 172]. В связи со сказанным обратим внимание на такую деталь повествования в тексте повести (что было отмечено и у Мосовой), как введение эпизодов во временной последовательности, которая вводится через репрезентации пространства. В «Ближних друзьях» эпизоды расположены: Польша, переход через Буг, Витебск, Смоленск, Орёл, долгое «сидение в окопах» (где погибает Ханс) и, наконец, Сталинград, где Ральф теряет руку, что спасает ему жизнь и возвращает домой. Очевидно, что это не только места сражений, отражающих путь немецкой армии, но и те этапы формирования сознания, которые собственно и составляют сюжет данного произведения. Не пересказывая содержания повести, в которой есть ещё вторая часть, написанная в режиме on-line и рассказывающая о путешествии Ральфа по местам боёв в современной России, приведём только её последние фразы: *За год до смерти у Ральфа что-то приключилось с головой, и в его памяти осталась только Эрнестина. Больше он ничего не помнил. Своего дня рождения не помнил. Однажды спросил меня: “Скажите, Брунхильда, а с кем мы воевали и главное – зачем?”. Я в ответ просто промолчала. Если человек задает такие вопросы, лучший ответ, я считаю, молчание* [Водолазкин 2013: 29].

IV. Итоги и перспективы

Подводя итог сделанным наблюдениям, отметим, что сохранение общих принципов создания образного повествования, введение в него деталей, актуализация которых расставляет смысловые вехи в повествовательной структуре текста, остаётся неизменным, при изменении лексического набора (что естественно в связи с реалиями жизни), при усложнении синтаксической организации с опорой на повтор и контраст как способы фиксации внимания, широком включении разного рода прецедентных феноменов с расчётом на их узнавание читателем, получателем огромных потоков информации. Значимой оказывается и дробность композиционного членения текста, что также актуализирует роль детали, при наличии, однако, связующих компонентов – временных маркёров, активизирующих сознание читателя, поскольку смысловой доминантой художественного текста сегодня является попытка понять процесс осознания действительности, которую составляет жизнь людей. Естественно, что современная литература очень разнообразна и выявленные черты речевой организации не могут быть всеобщими, од-

нако безусловная связь отмеченных языковых средств и приёмов с актуальным содержанием художественных произведений делает возможным говорить об их характерности для современного литературного процесса, обуславливающего языковое функционирование и обусловленного потенциалом русского языка. Представляется перспективным продолжить наблюдения в указанном направлении, расширив анализируемый материал.

Л и т е р а т у р а

Водолазкин Е.Г. Близкие друзья // Знамя. 2013. № 3. С. 6–29.

Кибрик А.А. Когнитивный анализ дискурса: локальная структура // Язык и мысль: Современная когнитивная лингвистика / Сост. А.А. Кибрик, А.Д. Кошелев. М.: Языки славянской культуры, 2015. С. 596–634.

Кобозева И.М. Грамматика описания пространства // Логический анализ языка. Языки пространств / Отв. ред. Н.Д. Арутюнова, И.Б. Левонтина. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 152–163.

Кожжевникова Н.А. Типы повествования в русской литературе XIX–XX вв. М.: Институт русского языка РАН, 1994. 336 с.

Костырко С. Что может и чего не может критика (Современный роман в поисках жанра) // Знамя. 2016. № 1. С. 177–180.

Купреянова Е.Н. Эстетика Льва Толстого / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом) [отв. ред. Б.П. Городецкий], 1966. 260 с.

Мосова С.В. Из цикла «Игра в классики» // Звезда. 2013. № 2. С. 29–36.

Плунгян В.А. Введение в грамматическую семантику: грамматические значения и грамматические системы языков мира. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2011. 672 с.

Пустовая В. Долгое легкое дыхание: (Современный роман в поисках жанра): Литература настоящего времени // Знамя. 2016. № 1. С. 164–173.

Чижова Е.С. Время женщин. М.: АСТ; Астрель, 2010.

К. А. Rogova

Saint-Petersburg State University,

(Russia, Saint-Petersburg)

krogova@mail.spbstu.ru

CREATIVE POTENTIAL OF DETAIL AS THE COMPONENT OF SPEECH IMAGE

In fiction, linguistic tools are used as means of formation of specific sense-perceptual representations of reality which are conditioned by man's vision and determination of a certain era. The very act of detail selection for creation of the picture the world reflects a character's experience of his interaction with the world, as a result of which a multi-dimensional picture of both the perceived reality with emotional attitude and logical consideration of it are created. These general notions define the awareness of selection

of details of the whole picture, its linguistic realization and inclusion both in the speech fragments with a unified type of presentation and in the whole text. Such researches of literature of the 19th and 20th centuries held by E.N. Kupreyanova and N.A. Kozhevnikova, assume the existence of special phenomena in modern literature as well. This article is focused on two works by contemporary writers from St. Petersburg, Svetlana Mosova and Evgeniy Vodolazkin, which demonstrate some of the common features of detail selection and linguistic means of expression in authors' depiction of life in the second half of the past century.

Key words: detail as an elementary unit; detail in the description and narrative; episode; actualization of noun and verb in detail representation.

References

- Vodolazkin E.G. Blizkie druzya [Close friends]. *Znamya*, 2013, no. 3, pp. 6–29. (In Russ.)
- Kibrik A.A. [Cognitive discourse analysis: the local structure]. *Yazyk i mysl'. Sovremennaya kognitivnaya lingvistika* [Language and thought: Modern cognitive linguistics]. A.A. Kibrik, A.D. Koshelev (comp.). Moscow, Yazyli Slavyanskoi Kul'tury Publ., 2015, pp. 596–634. (In Russ.)
- Kobozeva I.M. [The grammar of space description]. *Logisheskii analiz yazyka. Yazyki prostranstv* [Logical analysis of language. Languages of spaces]. N.D. Arutyunova, I.B. Levontina (eds.). Moscow, Yazyki Russkoi Kul'tury Publ., 2000, pp. 152–163. (In Russ.)
- Kozhevnikova N.A. *Tipy povestvovaniya v russkoi literature XIX–XX vv.* [Types of narration in the Russian literature of 19th-20th centuries]. Moscow, Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences Publ., 1994. 336 p.
- Kostyrko S. [What criticism can or cannot do (Modern novel in search of a genre)]. *Znamya*, 2016, no. 1, pp. 177–180. (In Russ.)
- Kupreyanova E.N. *Estetika L'va Tolstogo* [Aesthetics of Leo Tolstoy]. B.P. Gorodetsky (ed.). Institute of Russian Literature (The Pushkin House) of the USSR Academy of Sciences, 1966. 260 p.
- Mosova S.V. [White Nights. From the series “Playing peevers”]. *Zvezda*, 2013, no. 2. P. 29–36. (In Russ.)
- Plungyan V.A. *Vvedenie v grammaticheskuyu semantiku: grammaticheskie znacheniya i grammaticheskie sistemy yazykov mira* [Introduction to grammatical semantics: grammatical meanings and grammatical systems of the world's languages]. Moscow, Russian State University for the Humanities Publ., 2011. 672 p.
- Pustovaya V. [The Long light breathing. (Modern novel in search of a genre): The literature of the present time]. *Znamya*, 2016, no. 1, pp. 164–173. (In Russ.)
- Chizhova E.S. *Vremya zhenshchin* [Women's time]. Moscow, AST, Astrel Publ., 2010.

И. А. Каргашин

Калужский государственный университет им. К.Э. Циолковского

(Россия, Калуга)

iakargashin@gmail.com

Речь как предмет художественного изображения в прозе Михаила Тарковского

В статье рассматривается специфика художественной речи в прозе современного писателя Михаила Тарковского.

Еще в ранних своих работах А.Н. Кожевникова, анализируя тенденции развития художественной речи, отмечала рост субъективного сознания в русской прозе второй половины XX столетия. Рассказы и повести М.А. Тарковского можно считать продолжением и развитием данной тенденции. Анализ важнейших уровней художественной речи (звуковая организация, лексика, синтаксис, графика) свидетельствует, что субъективизация авторского сознания проявлена в сближении языка (сознания) повествователя и героя (изображаемых персонажей). В итоге обозначенных процессов речь (слово, языковые особенности в целом) становится важнейшим предметом художественного изображения в рассказах и повестях Тарковского.

Кроме того, особое внимание уделено анализу субъектной организации текстов; в докладе намечается типология важнейших типов повествования в прозе Тарковского и определяются наиболее плодотворные способы речеведения. Рост субъективного сознания в повествовании проявлен в доминировании так называемой «персональной» повествовательной ситуации, а также в вариантах «субъектного синкретизма» (как бы немотивированные переходы в тексте от 1-го лица к 3-му и обратно).

Специфика художественной речи в прозе Тарковского анализируется в сопоставлении с художественными произведениями предшественников – мастеров отечественной прозы XX столетия (Астафьев, Шукшин, Казаков).

Ключевые слова: Михаил Тарковский, художественная речь, автор, герой, субъектная организация, тип повествования.

Прозаик, поэт и сценарист Михаил Тарковский пришел в литературу со своим героем и своей темой. Москвич по рождению, он по окончании биологического факультета уехал в Сибирь, работал на Енисейской биостанции, в 1986 году поселился в селе Бахта Туруханского района Красноярского края, освоил профессию охотника-промысловика. Жизнь, быт, труд людей на огромных енисейских просторах и стали центральной темой его творчества, в частности, – повестей и рассказов (из прозаических произведений известны также многочисленные очерки и роман «Тойота-креста»).

Отчетливо обозначен и лейтмотив произведений Тарковского. Нередко, кстати, основные мотивы прямо обозначены в его текстах, даны

в размышлениях героя или сформулированы в авторском монологе. Прежде всего, это поиск, сохранение и отстаивание подлинного, не искусственного и не условного человеческого существования. Как, скажем, это неоднократно сформулировано в повести «Лес». Ср.: «Знал он только, что при взгляде на твердую, как лист железа, рубаху, висящую на веревке у избушки, или на деревянную лодку, стоящую в ледяной каше возле берега с увесисто опущенным мотором и черной траншеей за кормой, прохватывало его ощущением чего-то невыразимо сильного и настоящего» [Тарковский 2009: 178]; «И что бы он ни делал, всегда ему казалось, будто он не просто мнет лыжню, разбирает вариатор или колет дрова, поглядывая на небо, а прикасается каждый день своей жизнью к какой-то светлой и морозной истине» [Тарковский 2009: 191].

Художественный мир, осваиваемый в повестях и рассказах Тарковского, его «поэтическая реальность» вдруг возвращают нас к реальной действительности. «Необычность» этого мира именно в обыденности и естественности существования человека – героя М. Тарковского. Здесь поражает не «закрученность» фабулы, не цепь выдуманных событий и не интеллектуальные потуги автора, а собственно *повседневность* – каждодневное пребывание в мире природы и первозданного труда. Потому-то полноправным героем такой прозы становится работа – добытие «хлеба насущного». Работа как осмысленный (не обесмысленный современным «производством») труд – не отчужденный от естества, сути, души человека. Такой как добыть зверя или выбрать сеть, заготовить дров для зимы, принести воды, накормить собак... И именно поэтому главным героем прозы Тарковского оказывается человек, в котором ощутима некая «художественная добавка» (из очерка «Лица Геннадия Соловьева») – не только думающий, осмысляющий житей-бытие свое, но и переживающий выразительное бытие мира.

Отсюда и поэтика такой прозы. В прозе М. Тарковского мы встречаем почти забытые уже образцы точных и ответственных описаний, точного же и предельно ёмкого слова (не «убил» зверя, а всегда «добыл» его!), внутренне убедительных и вместе с тем поэтических образов («деревня с такими вертикальными дымками, что казалась подвешенной за них к небу»; «мужичок, давно уже существующий при утечке водки, как жадная тряпочка»).

Но не только сам писатель любит исконный русский язык и знает цену меткому и образному выражению. Этим даром сполна наделяет он и своих «простых» героев, которые могут, например, вспомнить, что слово «обойма» происходит от глагола «обнимать» или прозвать своего

земляка Страдиварием за то, что тот «нарточки делат» (!). Без преувеличения можно сказать, что в его прозе слово, речь, речевая деятельность в целом становятся первостепенным предметом художественного изображения – полноправным героем произведения.

Разумеется, воспроизведение речи героя – обычный литературный прием, однако в прозе Тарковского значение его настолько велико, что он становится яркой особенностью идиостиля писателя. По существу, важнейшим способом выявления авторской концепции у Тарковского оказывается именно воссоздание речевой деятельности человека.

Среди уровней и компонентов изображаемой («объектной», по формуле М. Бахтина) речи у Тарковского выделяются:

– манера речи. Ср. «У него была привычка повторять выражение собеседника, будто возвращая. Говорил он негромко и чуть торопливо повторяя слова, вставляя в разговор как бы с двух, трех попыток, как ступают на не очень твердое или прощупывают дорогу в несколько при-трогов ноги [Тарковский 2009, «Фундамент»: 35]; «Говорилось все это журчащим, полудетским голосом, задумчивым, как куриная песенка на склоне лета» [Тарковский 2009, «Таня»: 44];

– особенности лексики: «Всё большое и опасное у этой маленькой безбровой старушки с птичьим лицом называлось “оказией”... »Щуки в сеть залезли – такие оказии! А сетка тонкая, как лебезиночка – всю изнахратили!» [Тарковский 2009, «Ледоход»: 46];

– интонация, особенности произношения, фоника. Например: «Мне нравилось, как он двигается, как крошится о доску мел в его сильной руке, как говорит он “четверьг”, “наверх” и как медленно плывет по коридору его прямая фигура...» [Тарковский 2009, «Лерочка»: 219]; «...он был женат на Светке Немчиной, остячке, сестре знаменитой Верки Немчиной, которая, заходя в дом, на вопрос хозяев, хочет ли она чаю, мрачно отвечала: “Вы бы чо покрепче предложили”» [Тарковский 2009, «С высоты»: 137];

– особенности словообразования: «Витька ко всем словам прибавлял суффикс “ише”, голова у него называлась “реповищем”, стакан, понятно, “стаканищем”...» [Тарковский 2009, «Лерочка»: 251]; «Труба у него звалась “трубичкой”, бензопила “дружбичкой”...» [Тарковский 2009, «Лес»: 173];

– актуализация графики в передаче специфики «говорения»: «А я-то считал это мертвым словом. А оно – ожило. О. Жи. Ло. Потому что не бывает мертвых слов, вообще ничего мертвого...» [Тарковский 2009, «Тойота-креста»: 176] или (обратим внимание на авторский курсив в

тексте): «Когда почти погрузились, Игнат вдруг спросил: “Степан! Ты пассатижи взял”, а Игнат сказал, что, ясно дело, взял, но *свои*, и в сотый раз стал объяснять, что у них есть общие вещи и есть те, которые каждый должен собирать себе сам. Подниматься на высоченный угор они уже не собирались, но Игнат, настояв на своем, послал Степку домой за *его* пассатижами, и когда тот нехотя пошел, косолапо загребая сапогами песок, хитро подмигнув, вытащил из потайного места и покрутил передо мной трети, запасные, пассатижи» [Тарковский 2009, «С высоты»: 155].

Не удивительно, что отношение к слову в контексте такой прозы, способность (или – неспособность) героя слышать и чувствовать речь выступают важнейшим (иногда основным или даже единственным!) средством характеристики героя. Как, например, в следующем фрагменте (повесть «Лес»): «Их молодая и рослая учительница ходила вра-скачку на высоких каблуках и не склоняла названия сёл с окончанием на “о”. Звучало это диковато: “Пушкин жил в Болдино”, будто это вовсе не Болдино, а какие-нибудь Осло или Торонто.

Андрей стоял у доски и писал мелом под её диктовку, буквы уменьшались, строка, закругляясь, сползала вниз, а Алла Алексеевна раздраженно говорила: “Гурьянов! Не мели, не мели!” – и он всё не мог понять, чего же от него хотят, и как он может не “мелить”, когда в руке у него именно мел.

Как-то она вызвала Андрея к доске читать Пушкина. Посреди чтения она вдруг прервала его и сказала, что после “вечор” надо обязательно сделать паузу, потому что “вечор” – это имя собственное, такое же как, например, Егор или Сергей, и Андрей, сто раз слышавший от бабушки слова вроде “вечор” или “давеча”, в недоумении дочитал отрывок, сел на место и устался на тополиные ветви...» [Тарковский 2009: 199–200].

Закономерно и то, что язык, речевая деятельность неизбежно оказываются здесь объектом эстетического восприятия, требуют не только понимания, но и переживания и оценивания. Для героя Тарковского (как и для самого автора) слово действительно самоценно – вызывает восхищение, любование или же достойно порицания, оскорбляет вкус. Например, один из распространенных приемов в прозе Тарковского – обыгрывание имени собственного, в частности – топонимов. См. в рассказе «За пять лет до счастья»: «У меня на охотничьем участке много речек и ручьев с эвенкийскими названиями, но я не знал ничего, кроме того, что Майгунна – это Ленковая, и устроил Василию целый допрос.

Оказалось, что Юкта означает Холодный Ключ, Гаинда (певучее, похожее на лебединый крик, название) – Лебединая, Чиринда – Пахнущая, Аяхта – Хорошая, а Хури или Сури – Сиг, и разгадались бесконечные Хуринды, Суринды и Суриндаконы. Вся местность ожила, заговорила понятным и близким языком» [Тарковский 2009: 378]; «Потом он стал думать о названиях, которые уже совсем никуда не годились: Бедная речка, Холодный ручей или еще того лучше: Хигами, Гикке и Ядокта, которую Николай, надо отдать ему должное, удачно переименовал в Ягодку. То ли дело Верхняя речка, Андроновский лужок, Алешкин ручей!» [Тарковский 2009, «Васька»: 58]

Неслучайно это бережное отношение к языку, внимание к живому слову оправдывает и делает необходимыми словари, которыми писатель завершает свои книги. Читатель встретит здесь и скупое толкование-обозначение местного слова («тям» – способность к чему-либо; «тугун» – мелкая сиговая рыбешка, любимая сибиряками), но нередко словарные материалы оказываются настоящими историко-филологическими изысканиями, имеющими самостоятельную ценность. См., например, статьи «Курильские острова», «Бродни» (зимняя обувь), «Лабаз», «Ветка», «Кулёмка» (деревянная ловушка на соболя), «Печурка» (домик для капкана, стоящего на земле).

Сближение, единение автора с героем отчетливо проявлены и в специфике субъектной организации прозы Михаила Тарковского.

В повестях и рассказах писателя ярко представлены два типа повествования: от 3-го лица («чистый эпос», по классификации Б. Кормана, или традиционный нарратив согласно современной терминологии) и от 1-го лица («лирический эпос» – с Я автобиографическим, близким к автору). Я «чужое» (от имени героя-рассказчика, как в повести «С высоты») в целом прозе Тарковского не свойственно. При этом, стоит подчеркнуть, и в структуре повествования особую роль играет речь как предмет изображения. Обусловлено это своего рода «субъективизацией повествования», которая парадоксальным образом отчетливо проявлена и в «безличных» текстах традиционного нарратива. Обратимся к примерам.

С формальной точки зрения, традиционный нарратив (повествование от 3-го лица с невыявленным личностным сознанием субъекта) выстраивает многие прозаические произведения М. Тарковского. Например, явно доминирует он в таких произведениях, как «Вековечно», «Каждому своё», «Петрович», «Васька», «Николай», «Дед», «Охота», «Бортовой портфель», «Стройка бани», «Гостиница “Океан”», «Заморо-

женное время», «Фундамент», «Отдай моё», «Ложка супа», «Кондромо», «Енисей, отпусти!» и др. В то же время в «безличных» текстах этих произведений всегда возможно выражение «личной» (индивидуальной и явно оценочной) точки зрения – в повествовательном монологе от 3-го лица вдруг «проступают» речь и/или сознание героя и самого автора.

Так, субъективизация авторской речи, проникновение «геройного сознания» в повествовательную ткань рассказа обусловлено уже тем, что в авторский монолог постоянно включаются участки прямой речи изображаемых персонажей – и второстепенных, и главного героя. Например, в рассказе «Ледоход»: «С приезжими у тети Нади установились свои отношения. Студентки посещали “колоритную” старушку, угощавшую их “вареньями и оладьями”...»; «В рыбаках тетя Надя ценила хваткость и смелость, умела радоваться за других и не любила ленивых, вялых и трусливых людей (“Колька молодец. А Лёнька нукудысный, не сиверный”»); «У тети Нади было много знакомых, но постоянно её посещали “сродный брат” Митрофан Акимыч и Петя Петров» [Тарковский 2009: 47].

Обычно же в «безличный» текст традиционного нарратива включается не собственно речь, а отдельные участки («зоны») сознания героя – объекта повествования. Прием этот становится ведущим, конструктивным в поэтике прозы Тарковского, так что доминирующей в целом можно считать так называемую «персональную» повествовательную ситуацию, в которой, по определению Ю.В. Манна, повествующий «переносит точку зрения в один или последовательно в несколько персонажей...» [Манн 1994: 463]. Примеры «персонального» повествования (курсив везде наш):

«Домой Тимофей пришел мрачный, всё расползалось по швам. *На кой хрен мчался, в воде сидел, технику гробил?..*» [Тарковский 2009, «Охота», 96]; «Теперь, зимой, под конец охоты, Ваське так же, как и тогда, хотелось к людям. Он вспоминал круглое озеро, избушку в со снах и Леху... Как тот лежал на нарах, как свисала над песчаным полом его загорелая сильная рука. *С какой бы радостью он сейчас пожал её!*» [Тарковский 2009: «Бортовой портфель», 103]; «Как всё будет, он знал наизусть. Полетят стаями буднично-серые перелинявшие утки, полузабоченно-полурассеянно забродят мужики по деревне, останавливаясь на перекрестках и ведя всё те же знакомые разговоры... *Бросить всё, уехать, лечь на эту операцию, а потом зимой вернуться, если всё удачно пройдет, – только не видеть ни этих собак, провожающих лаем*

каждый твой спуск к лодке, ни чужих сборов, ни туманов, выползающих плоскими прядями из Бахты» [Тарковский 2009, «Николай»: 73]. Иногда «персональное повествование» охватывает протяженные отрезки текста, организуя самостоятельные фрагменты прозы (например, в рассказе «Васька», повести «Гостиница “Океан”»).

В других случаях «прорыв» авторской субъективности приводит к появлению «субъектного неосинкретизма» – неожиданного и как бы немотивированного переключения от 3 лица к «личному повествованию», т. е. к повествованию от 1-го лица (от Я или Мы субъекта) или к повествовательному монологу, обращенному к Ты повествующего. Ср. в рассказе «Вековечно». Начало повествования: «Уже с десятков лет по левому берегу Бирамы охотился Митька Шляхов, худошавый и крепкий парень с правильным, усталым лицом и складчатым шрамом под глазом» и финал его: «Срывающимся голосом он крикнул: “Так зыть хочу”» – и заплакал, а через час умер, так никуда и не уехав, *и наши бабы говорили: “Феня не пустила”*» [Тарковский 2009: 6 и 13]. Или в повести «Лес»: «Так шел он от избушки к избушке, поднимая путики, приходил домой в темноте, налитой усталостью, и радуясь ей, потому что знал и другие дни, когда вдруг оттеплит, раскиснет снег, и, высидев день в избушке, переделав все дела, устав сам от себя, *ждешь не дожدهшься*, когда, наконец, потянет сдержанный ветерок и расчистит мутное небо» [Тарковский 2009: 181].

Более того, в прозе Тарковского наблюдается развитие такого варианта речеведения, в котором «смена субъектов» (или проявление Я-сознания в «безличном» тексте) становится постоянным приемом. Так образуется своего рода имплицитное личное повествование, или «редуцированная лирическая проза» – самостоятельный оригинальный тип повествования. Например, такой тип повествования лежит в основе рассказа «Ледоход». С одной стороны, казалось бы, здесь перед нами типичный образец «безличного» речеведения. См. начало рассказа:

«Первый муж тети Нади погиб на войне. Дочка умерла. Деревню разорили во времена укрупнения: хотели целиком переселить в соседнюю Бахту, но никто не согласился, и все разъехались кто куда. Тетя Надя вопреки всему осталась. Второго мужа на ее глазах убило молнией в лодке по дороге с покоса.

В деревню, разрушенную, заросшую лопухами и крапивой, стала летом приезжать зоологическая экспедиция. Поселился постоянный сотрудник с семьей, тетя Надя уже зимовала не одна». Но далее обнаруживается постоянное присутствие автора-повествователя: «Наконец,

тетя Надя решила. За Белкой приехали с вечера на деревянной лодке с загородкой из жердей, а ранним утром ее погрузили и повезли в Бахту. *Я встретил их по пути на рыбалку и несколько раз оглядывался. Подымался туман, расплывались и ломались очертания берегов, лодки видно не было, и казалось, что над Енисеем висит в воздухе конь»* [Тарковский 2009: 53]; *«Хорошо было заезжать к тете Наде после охоты. Промчишься, развернешься, заглушишь »буран« у крыльца, а она уже кричит из избы...»* [Тарковский 2009: 50] и т. п.

Показателен, с точки зрения субъективизации повествования, и рассказ «За пять лет до счастья». Особенно интересна субъектно-речевая структура начала текста. Здесь обращают на себя внимание необычные и «вариативные» первые предложения двух начальных абзацев. Ср.: «Больше всего на свете любил дорогу» и «А поезда как любил!» [Тарковский 2009: 360]. Принципиально неоднозначные фразы (я или он любил?) подчеркивают принципиальное же в этом контексте сближение сознания автора и героя. Показательно, что затем текст основной части рассказа выстраивается от 1-го лица (от я близкого к автору повествователя – как в лирической прозе), но завершается рассказ повествованием от 3 лица (см. финальный абзац) – здесь уже представлен как бы «взгляд со стороны», характерный для традиционного нарратива: «И качалась пристань, тянуло от звезд нечеловеческим ледяным ветром, и стоял над ними с огромной, вспухающей головой маленький русский человек, которому оставалось подождать всего только пять лет, чтобы стать счастливым» [Тарковский 2009: 389].

В рассказе «Ложка супа» писатель подчеркивает, специально выделяет эту нераздельность (слияние до неразличимости) точек зрения, слова автора и героя: автор-повествователь и/или герои видят эти события и так говорят? См. отрывок: «Парень уже прошел их, и хоть затихает Лешкин говорок, он знает прекрасно, что было дальше: что наутро дорога была – хоть боком катись, что подцепили этого сохатого прямо на шкуре и таском увезли. И слезал с покрытого синей пылью “бурана” Леха, в завязанной на кадыке росомашьей шапке, и толстыми, как булки, броднями хрустел по замороженному укатанному снегу возле дома. Хорошо хрустел, аппетитно, так, что чувствовались в туго набитых кожаных головках носки, портянки, пакульки, и тепло становилось за эти ноги и за всего Лешку, который сейчас стаскат с сыном мясо, не спеша стаскат, пока жена собирает на стол...» [Тарковский 2009: 123]. Далее в этом тексте вдруг появляется я героя уже в речи повествователя – и это, повторим, в «безличном» повествовании! Ср.:

«Конечно, бывает, и раздражала своей бабьей паникой... А с другой стороны, если нас, чунгаторов, не толкать, то и правда так сидеть и будем» [Тарковский 2009: 139].

Как известно, подобного рода субъективизация повествования (и в первую очередь за счет эмансипации сознания героя) – общая стилевая тенденция развития русской прозы уже с конца XIX века. Вместе с тем для формирования идиостиля прозаика большое значение имеет соотношение (способ взаимодействия) речи героя с собственно авторской речью. Для отечественной прозы второй половины XX в. показательны два различных способа такого взаимодействия – один из них ярко выражен в произведениях В. Астафьева, другой – в рассказах Ю. Казакова. Ю.П. Казаков последовательно отстаивал принцип разграничения двух речевых сфер: «...Диалектизмы в произведениях, написанных о деревне, считаю явлением абсолютно естественным: а как же обойтись без них, если хочешь описать речь мужиков? Другое дело – авторская речь, ремарки. Тут язык должен быть чисто литературным... Диалектизмы в создании образа персонажа необходимы, но самому лучше под это не попадать. Единственный мой упрек астафьевской “Царь-рыбе”, которую считаю великолепной книгой, – это злоупотребление диалектизмами в авторской речи...» [Казаков 2011: 247].

По-видимому, можно утверждать, что для прозаика Тарковского органичным оказывается «путь Астафьева». В этом смысле помимо Астафьева из больших писателей XX столетия прозу Михаила Тарковского можно сравнить с рассказами В. Шукшина, в поэтике которых, несомненно, слово и речь также выступают важнейшим объектом художественного запечатления.

Л и т е р а т у р а

- Казаков Ю.П.* Вечерний звон // Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. М.: Русский Миръ, 2011. 626 с.
- Мани Ю.В.* Автор и повествование // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М.: Наследие, 1994. С. 431–480.
- Тарковский М.А.* Серия книг: Тойота-креста. Новосибирск, ИД «Историческое наследие Сибири», 2009; Енисей, отпусти! Новосибирск, ИД «Историческое наследие Сибири», 2009; Замороженное время. Новосибирск, ИД «Историческое наследие Сибири», 2009. Далее все цитаты из прозы М.А. Тарковского приводятся по текстам данной серии, в скобках указываются заглавия произведений и страницы.

I. A. Kargashin

Tsiolkovsky Kaluga State University
(Russia, Kaluga)
iakargashin@gmail.com

**SPEECH AS AN OBJECT OF ARTISTIC REPRESENTATION
IN MIKHAIL TARKOVSKY'S PROSE**

The report examines the artistic speech of modern fiction writer Mikhail Tarkovsky.

Analyzing the trends in the development of artistic speech, A.N. Kozhevnikova noted in an early work the growth of subjectivity in Russian literature of the second half of the twentieth century. Stories and novels by M.A. Tarkovsky can be regarded as a continuation and development of this trend. Analysis of the most important levels of artistic speech (sound organization, vocabulary, syntax, graphics) shows that the subjectivization of author's consciousness is manifested in bringing together the language (consciousness), the narrator and protagonist (portrayed characters). As a result of the identified processes, the speech (word, language features in general) becomes the most important subject of artistic representation in the stories and novels by Tarkovsky.

The author pays special attention to the analysis of the subjective organization of Tarkovsky's texts. The report outlines a typology of the major forms of narrative in Tarkovsky's prose and identifies the most interesting ways of speech organization. The growth of subjectivity in the narrative is manifested in the dominance of the so-called "personal" narrative situation, as well as in variants of "subjective syncretism" (e.g. the allegedly unmotivated transitions from the 1st person to 3rd and back).

The author analyzes the specificity of artistic speech in Tarkovsky's prose in relation to the works of his predecessors, the masters of Russian prose of the twentieth century (Astaŕjev, Shukshin, Kazakov).

Key words: Michael Tarkovsky, artistic speech, author, hero, subject organization, type of narration.

R e f e r e n c e s

- Kazakov Yu.P. *Vecherniy zvon. Sobr. soch. v 3 t. T. 3* [Evening bells. Collection of works in 3 vol.] Moscow, Russkii Mir Publ., 2011. 626 p.
- Mann Yu.V. *Avtor i povestvovanie. Istoricheskaya poetika. Literaturnye epokhi i tipy khudozhestvennogo soznaniya* [Author and narration. Historical poetics. Literary epochs and types of artistic thought]. Moscow, 1994. pp. 431 – 480.
- Tarkovskii M.A. *Seriya knig: Tojota-kresta*. Novosibirsk, Istoricheskoe Nasledie Sibiri Publ., 2009; *Enisey, otpusti!* Novosibirsk, Istoricheskoe Nasledie Sibiri Publ., 2009; *Zamorozhennoe vremya*. Novosibirsk, Istoricheskoe Nasledie Sibiri Publ., 2009.