Институт русского языка имени В.В. Виноградова

Труды Института русского языка им. В.В. Виноградова

VII

Материалы международной научной конференции
«Первые Григорьевские чтения: Языковое творчество *vs.* креативность: эстетический, эвристический и прагматический аспекты»
(12–14 марта 2015 г.)

МОСКВА
2016

Труды Института русского языка им. В.В. Виноградова. Вып. 7.
– М., 2016. – 622 с.
ISSN 2311-150X

Издание основано в 2013 г.

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

А.М. Молдован, академик РАН (Москва, Россия)

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. Плунгян, член-корреспондент РАН, профессор (Москва, Россия);
Чермак Вацлав, доктор филологии (Прага, Чехия)

ОТВЕТСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР ВЫПУСКА

Н.А. Фатеева, д. филол. наук (Москва, Россия)

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ ВЫПУСКА

Редактор выпуска О.Е. Иванова, к. филол. наук (Москва, Россия).
В.А. Плунгян, член-корреспондент РАН, профессор (Москва, Россия);
Л.Л. Шестакова, д. филол. наук (Москва, Россия);
Т.А. Хазбулатова, к. филол. наук (Москва, Россия);
З.Ю. Петрова, 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 № 15-04-14006г

Выходит 3 раза в год

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

Издание зарегистрировано Федеральной службой по надзору в сфере связи,
информационных технологий и массовых коммуникаций.
Свидетельство о регистрации ПИ № ФС 77-5725

ISSN 2311-150X

© Институт русского языка им. В.В. Виноградова, 2016
© Авторы, 2016

Vinogradov Russian Language Institute

Proceedings of the V. V. Vinogradov Russian Language Institute

VII

Materials of International Scientific Conference
«The First Grigoriev's readings: Language creativity: aesthetic, heuristic and pragmatic aspects»
(March 12–14, 2015)

MOSCOW
2016

Proceedings of the Vinogradov Russian Language Institute. VII
– M., 2016. – 622 p.
ISSN 2311-150X

The Journal was founded in 2013

EDITOR-IN-CHIEF

Alexander M. Moldovan, D.Sc., Full Member of the RAS (Moscow, Russia)

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 Nesset, 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)

CHIEF EDITOR OF THE ISSUE

Natalia A. Fateeva, D.Sc. (Moscow, Russia)

EDITORIAL BOARD OF THE ISSUE

Managing Editor Olga E. Ivanova, Ph.D. (Moscow, Russia).
Vladimir A. Plungian, D.Sc., Professor, Corresponding Member of the RAS (Moscow, Russia);
Larisa L. Shestakova, D.Sc. (Moscow, Russia);
Tatiana A. Khazbulatova, Ph.D. (Moscow, Russia);
Zoia Ju. Petrova, Ph.D. (Moscow, Russia);
Olga I. Severskaia, Ph.D. (Moscow, Russia);
Anna V. Gik, Ph.D. (Moscow, Russia).

Published with financial support of the Russian Humanitarian Science Foundation.
Project N 15-04-14006г

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.

© by Vinogradov Russian Language Institute, 2016
© by Authors, 2016

СОДЕРЖАНИЕ

ТВОРЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ ЯЗЫКА И ЯЗЫКОВАЯ КРЕАТИВНОСТЬ

Н.А. Фатеева (Москва). Языковая креативность: подступы к теме 13
В.З. Демьянков (Москва). Языковая креативность в художественном творчестве 29
Н.М. Азарова (Москва). Уйдите, нет, останьтесь: динамика взаимодействия концептов «творчество» и «креативность» 35
В.В. Фещенко (Москва). Искусство как язык, язык как искусство: терминологический и концептуальный трансфер 49

ФИЛОСОФСКИЕ И ОБЩЕТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ЯЗЫКОВОЙ КРЕАТИВНОСТИ

С. Золян (Ереван, Армения). Лингвистическая поэтика и общая теория языка (о контекстно-зависимой семантике и текстоцентричной лингвистике) 69
М. Эпштейн (Дарем, Великобритания). Поэтический вектор цивилизации 86
Т.Б. Радбиль (Нижний Новгород). Постулат о невозможности бессмысленного текста в свете лингвистики креатива 99
О.И. Северская (Москва). Язык как симфония: поэтический взгляд на соссюровское учение о языке и речи 111
В.И. Новиков (Москва). Поэтография Михаила Панова 121

ЛИНГВОКРЕАТИВНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ И РЕЧЕВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ

Н.А. Купина (Екатеринбург). Креативная стилистика и креативные речевые технологии 131
Т.А. Гридина (Екатеринбург). Лингвокреативные механизмы порождения текста: экспериментальный ресурс языковой игры 143
Е.Н. Ремчукова (Москва). Прагматическая и эстетическая ценность «массового лингвокреатива» 157
Н.Г. Брагина (Москва). Поэтика косноязычия: *черномырдинки* 168
Т.П. Соколова (Москва). Лингвокреатив в аспекте неймингoвой экспертизы 179

Е.Ю. Кукушкина (Москва). Креативность в разговорной речи: вопросно-ответный диалог 195
Л.О. Чернейко (Москва). «Лексическая ассимиляция»: сфера действия и основания для типологии 208

ЯЗЫКОВАЯ КРЕАТИВНОСТЬ В ИНДИВИДУАЛЬНО-АВТОРСКОМ ПРЕЛОМЛЕНИИ

Г. Импости (Болонья, Италия). Изобретатели *vs.* приобретатели. Творяне *vs.* дворяне: хлебниковский концепт креативности 227
М.В. Поздняков (Москва). Языковая креативность в русских переводах Мартина Хайдеггера 241
С.Е. Бирюков (Халле, Германия). О трансформационной поэтике 253
О.Г. Ревзина (Москва). Поэтика Н. Гумилева 263
А.В. Гик (Москва). Поэтика сна в текстах М. Кузмина 280

РАЗЛИЧНЫЕ УРОВНИ ЯЗЫКОВОЙ КРЕАТИВНОСТИ

Т.М. Николаева (Москва). Это загадочное слово МГЛА 297
В.В. Аристов (Москва). Метод Idem-forma и «тождества в несходном» литературных произведений 308
Ю.Б. Орлицкий (Москва). Словотворческая практика Генриха Сапгира . 321
С.Ю. Бочавер (Москва). Неконвенциональная связность современного русского поэтического текста 338
Г. Бобилевич (Варшава, Польша). Креативный потенциал медиапоэзии 348

КРЕАТИВНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ

Г.Н. Иванова-Лукьянова (Москва). Ритм прозы в реальности и восприятии 365
А. Молнар (Сомбатхей, Венгрия). Метафора «вода-женщина» у Лермонтова и Гончарова в аспекте языковой креативности 382
М.В. Ляпон (Москва). Набоков: школа креативного чтения 393
Г. Денисова (Пиза, Италия). Креативный потенциал языка русских эмигрантов «первой волны» 411
М.Ю. Михеев (Москва). Смех сквозь слезы и языковая игра у Александра Гладкова в дневниках времени его заключения в лагере 429

ИННОВАЦИОННЫЕ ПОДХОДЫ В АВТОРСКОЙ ЛЕКСИКОГРАФИИ

Л.Л. Шестакова (Москва). Директория Grigor'ev: к продолжению работы над «Словарем языка русской поэзии XX века» 443
А.С. Кулева (Москва). К проблеме описания многозначных слов и вариантов в «Словаре языка русской поэзии XX века» 456

И.В. Ружицкий (Москва). Может ли писательский словарь стать методом? 466
М.М. Коробова (Москва). Идиолект писателя: возможности и трудности лексикографического описания (из опыта работы над Словарем языка Достоевского) 476
С.С. Волков (Санкт-Петербург). От словаря Ломоносова к словарю Менделеева. А почему бы и нет? 487
Н.А. Николина (Москва), *М.Р. Шумарина* (Балашов). Метаязыковая рефлексия и креативный потенциал языка 497

РАЗЛИЧНЫЕ УРОВНИ ОРГАНИЗАЦИИ СТИХОТВОРНОГО ТЕКСТА В СВЕТЕ ЛИНГВИСТИКИ КРЕАТИВА

Р.Г. Кадимов (Махачкала). Особенности рамочных конструкций романа «Евгений Онегин» 511
К.А. Рогова (Санкт-Петербург). Лермонтов и Пушкин: поэтические тексты с началом «Я к вам пишу...» 519
А.М. Ранчин (Москва). Преодоление банальной семантики: лексика и синтаксис в стихотворении Афанасия Фета «Шепот, робкое дыханье...» 531
Н.В. Патроева (Петрозаводск). «Сумеречный» синтаксис Е. Боратынского (на материале сборника «Сумерки» 1842 г.) 539
А.А. Лебедев (Петрозаводск). Синтаксическая организация приемов языковой игры в поэзии П.А. Вяземского 552
Е.А. Гинзбург (Чикаго, США). Интертекстуальность и словесно-звуковая игра в послании Тютчева «К оде Пушкина на Вольность» 566
Е.Г. Жидкова (Москва). Семантика присубстантивного родительного в словосочетаниях с темпоральными лексемами 582
А. Маймескулов (Быдгощ, Польша), А.А. Шайкин (Орел). Прагматика семиозиса стихотворения Иосифа Бродского «Мужчина, засыпающий один...» 592
З.Ю. Петрова (Москва). К вопросу о совмещении значений слова в поэтическом тексте 607

За аутентичность цитат и правильность ссылок ответственность несут сами авторы.

CONTENTS

CREATIVE POTENTIAL OF LANGUAGE AND LANGUAGE CREATIVITY

N.A. Fateeva (Russia, Moscow). Language creativity: approaches to the topic 13
V.Z. Demyankov (Russia, Moscow). Linguistic creativity in artistic activity . 29
N.M. Azarova (Russia, Moscow). Going not staying: concepts of «tvorchestvo» and «kreativnost'» in dynamic interaction 35
V.V. Feshchenko (Russia, Moscow). Language as art, art as language: terminological and conceptual transfers 49

PHILOSOPHICAL AND THEORETICAL PROBLEMS OF LANGUAGE CREATIVITY

S. Zolyan (Armenia, Yerevan). Linguistic Poetics and General Theory of Language. (On Context-Dependent Semantics and Text-Oriented Linguistics) 69
M. Epstein (USA, Atlanta, Georgia) (United Kingdom, Durham). The poetic vector of civilization 86
T.B. Radbil (Russia, Nizhni Novgorod). The postulate of impossibility of senseless text in the light of creative linguistics 99
O.I. Severskaya (Russia, Moscow). Language as a symphony: a poetic vision of the Saussurean linguistics 111
V.I. Novikov (Russia, Moscow). «Poetography» by Mikhail Panov 121

CREATIVE ACTIVITIES OF LANGUAGE AND SPEECH TECHNOLOGIES

N.A. Kupina (Russia, Ekaterinburg). Creative stylistics and creative speech technologies 131
T.A. Gridina (Russia, Ekaterinburg). Linguo-creative mechanisms of text generation: pilot resource of game on words 143
E.N Remchukova (Russia, Moscow). Pragmatic and aesthetic value of «mass linguistic creativity» 157
N.G. Bragina (Russia, Moscow). Poetic manner of the tongue-tie: chernomyrdinkis (Chernomyrdin's idioms) 168
T.P. Sokolova (Russia, Moscow). Linguocreativity in the aspect of the naming examination 179
E.Yu. Kukushkina (Russia, Moscow). Creativity in spoken language: a question–answer dialog 195
L.O. Cherneyko (Russia, Moscow). «Lexical assimilation»: its scope and basis for a typological classification 208

LANGUAGE CREATIVITY IN AUTHOR'S INDIVIDUAL INTERPRETATION

G.-E. Imposti (Italy, Bologna). Izobretateli *vs.* priobretateli. Tvoryane *vs.* dvoryane: Khlebnikov's concept of creativity 227
M.V. Pozdnyakov (Russia, Moscow). Linguistic creativity in the Russian translations of Martin Heidegger 241
S.E. Biryukov (Germany, Halle-Wittenberg). About transformational poetics 253
O.G. Revzina (Russia, Moscow). Gumilev`s poetics 263
A.V. Gik (Russia, Moscow). Poetics of sleep and dream in the texts of M. Kuzmin 280

DIFFERENT LEVELS OF LANGUAGE CREATIVITY

T.M. Nikolaeva (Russia, Moscow). This mysterious Russian word *mgla* 297
V.V. Aristov (Russia, Moscow). The Idem-forma method and «identities in different» in literary works 308
Yu.B. Orlickiy (Russia, Moscow). Word creation practice of Genrikh Sapgir 321
S.Yu. Bochaver (Russia, Moscow). Non-conventional tools of cohesion in contemporary russian poetry 338
G. Bobilewicz (Poland, Warsaw). The creative potential of media poetry 348

CREATIVE POTENTIAL OF THE RUSSIAN PROSE

G.N. Ivanova-Lukyanova (Russia, Moscow). Rhythm of prose in reality and perception 365
A. Molnar (Hungary, Szombathely). The metaphors of «water / woman» by Lermontov and Goncharov in the aspect of language creativity 382
M.V. Lyapon (Russia, Moscow). Nabokov: The school of creative reading ... 393
G. Denissova (Italy, Pisa). The creative potential of the language of Russian emigrants of «the first wave» 411
M.Yu. Mikheev (Russia, Moscow). Laughter through tears and language game in Alexander Gladkov's diaries of the time of his detention in the camp 429

INNOVATIVE APPROACHES IN AUTHOR'S LEXICOGRAPHY

L.L. Shestakova (Russia, Moscow). Grigor'ev directory: to further work over «Dictionary of language of the XX century Russian poetry» 443
A.S. Kuleva (Russia, Moscow). To description of polysemous words and variant forms in «Dictionary of the Russian language of the XX century poetry» 456

I.V. Ruzhitskiy (Russia, Moscow). Can a dictionary of writer's language be considered like a method? 466
M.M. Korobova (Russia, Moscow). Idiolect of the writer: opportunities and challenges of lexicographical description (from the experience of working on Dostoevsky's Dictionary) 476
S.S. Volkov (Russia, Saint Petersburg). From the dictionary of Lomonosov's language to Mendeleyev's dictionary. And why not? 487
N.A. Nikolina (Russia, Moscow), *M.R. Shumarina* (Balashov). Meta-language reflection and creative potential of language 497

DIFFERENT LEVELS OF ORGANIZATION OF POETIC TEXT IN THE LIGHT OF LINGUISTIC CREATIVITY

R.G. Kadimov (Russia, Makhachkala). Features of frame structures in the novel «Eugene Onegin» 511
K.A. Rogova (Russia, Saint Petersburg). Lermontov and Pushkin: poems beginning with «Я к вам пишу» (I am writing to you) 519
A.M. Ranchin (Russia, Moscow). Overcoming of trivial semantics: the vocabulary and syntax in the poem by Afanasy Fet «Whisper, timid breathing...» 531
N.V. Patroeva (Russia, Petrozavodsk). «Twilight» syntax of E.Y. Boratynsky (based on the material from the collection «Twilight» 1842) 539
A.A. Lebedev (Russia, Petrozavodsk). Syntactic organization of methods of language games in the poetry of P.A. Vyazemsky 552
E. Ginzburg (USA, Chicago). Intertextuality and sound play in Tyutchev's epistle «On Pushkin's ode to Freedom» 566
E.G. Zhidkova (Russia, Moscow). Semantics of genitive case in substantive phrases formed by temporal lexemes 582
A. Majmeskulov (Poland, Bydgoshch), *A.A. Shaikin* (Orel). The pragmatics of semiosis in the poem «A man falling asleep alone…» by Joseph Brodsky 592
Z.Yu. Petrova (Russia, Moscow). Conjunction of the word meanings in the poetic text revisited 607

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

ТВОРЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ ЯЗЫКА И ЯЗЫКОВАЯ КРЕАТИВНОСТЬ

CREATIVE POTENTIAL OF LANGUAGE AND LANGUAGE CREATIVITY

Н. А. Фатеева

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

Языковая креативность: подступы к теме*

В настоящей статье в краткой форме представлены основные положения В.П. Григорьева в области лингвопоэтики, которые непосредственно связаны с творческой активностью языка. Особо отмечается мысль В.П. Григорьева о существовании четвертого «эстетико-эвристического» измерения языка, пронизывающего три остальные принятые в семиотике измерения коммуникации: семантику, синтактику и прагматику. Специально разбирается вопрос о единицах лингвокреативности, выделяемых в работах Григорьева — экспрессеме, креатеме и эвристеме.

В статье также обсуждается общая проблема соотношения понятий «языковое творчество» и «языковая креативность», при этом отмечается, что при анализе творческого потенциала языка понятие *креативности* коррелирует с понятиями *девиантность* и *окказиональность*. Выдвигается предположение, что весь речевой континуум можно оценивать с точки зрения степени проявления в нем свойств креативности, что в свою очередь связано с разной степенью проявления девиантности и окказиональности. В завершение на показательных примерах демонстрируется, как степень проявления креативности, девиантности и окказиональности определенных языковых инноваций влияет на их эстетическое восприятие.

Ключевые слова: В.П. Григорьев, лингвистическая поэтика, творчество, языковая креативность, девиантность, окказиональность.

Чтения посвящены 90-летию со дня рождения Виктора Петровича Григорьева (1925–2007), известного во всем мире специалиста в области лингвистической поэтики, стилистики и языка художественной литературы, поэтической лексикографии; ученого, воспитавшего целое поколение исследователей. Тема, выведенная в заглавие конференции, также неслучайна, так как понятия «языкового творчества» и «языковой креативности» были объектом пристального внимания самого Виктора Петровича и сейчас находятся в центре разработок лингвопоэтической школы, которую он основал в Институте русского языка им. В.В. Виноградова РАН.

В.П. Григорьев, наряду с поэтической или эстетической функцией, выделял именно творческую функцию языка. В работе «Язык как

* Работа выполнена в рамках научно-исследовательских проектов РГНФ № 13-04-00363 «Языковые параметры философских и поэтических текстов в России и Европе 19–21 вв.» и № 15-24-06003 «Типология субъекта в русской поэзии 1990–2010-х».

творчество» (1989) он писал, что эта тема на первый план выдвигает «творческую функцию языка, или “язык с установкой на творчество”» [Григорьев 2006: 233]. Он отмечал, что «приоритет творческой функции очевиден при обращении к языку и коммуникативному процессу не с позиций догматически дозированного присвоения готовой культуры, а с позиции культуры как противоречивой динамики ее творческого развития» [Там же]. Прежде всего Виктор Петрович имел в виду «исследование творческих механизмов русского языка» [Там же]. В своих работах он называл данный аспект языка не только творческим, но и креативным, и считал, что в изучении языка необходим «оптимальный баланс между нормативной и креативной точками зрения на язык» [Григорьев 2000: 708]. При этом он отмечал, что творческая активность языка непосредственно связана с заложенным в нем когнитивным потенциалом, и в своих последних работах выделил даже новое «четвертое измерение» языка, которое назвал *эстетико-эвристическим*. Это измерение в его понимании пронизывает все три остальные «принятые в семиотике измерения коммуникации: семантику (смысл) единиц текста, их синтактику (сочетаемость) и прагматику (отношение: знаки языка – говорящий и пишущий)» [Григорьев http://www.slovari.ru/default.aspx?s=0&p=5387]. Как мы видим, особое внимание Григорьев уделял именно понятию «эвристический», которое связывал с открытиями в «заязыковой» области — в области, где порождаются новые идеи и новые знания о мире. Конечно, он выделял это «четвертое измерение» прежде всего в сфере поэтического языка, который определял как «язык с установкой на эстетически значимое творчество» [Григорьев 1979: 76–78], однако безусловно понимал, что творческая активность языка проявляет себя и в других функциональных сферах. К ним он относил сферу научной коммуникации, а также писал о «словотворчестве, “фразеотворчестве” и терминотворчестве в разговорной, диалектной, жаргонной, детской речи, в фольклоре, в газетном и журнальном языке <…>, в воздействии “новых языков искусства” на словесное творчество, в языковых играх» [Григорьев 2006: 235]. При этом он понимал, что степень креативности и эвристичности в этих сферах может быть разной, и речь может идти о речевой деятельности «множества выдающихся и нормальных “творческих языковых личностей”, отмеченных как внесшие вклад – от безусловного до минимального – в художественное, научное и бытовое (и детское) познание» [Там же: 233]. Основополагающей же категорией анализа во всех этих сферах языка является, по Григорьеву, «категория преобразования, поскольку соответствующий процесс и лежит в фун-

даменте любого творчества» [Там же]. Сразу скажу, что в современном мире сфера творческой активности расширяется, она включает в себя и язык Интернета, и медийный и рекламный дискурсы, образуя так называемую область everyday creativity (см. [Maybin, Swann 2007]).

Что касается вопроса о соотношении понятий «языковое творчество» и «языковая креативность», которые являются ключевыми в названии конференции, то мне кажется, что на современном этапе развития лингвистики и лингвопоэтики эти понятия во многом совпадают за исключением того, что в понятии «языковая креативность» присутствует не только смысл процессуальности, но и смысл, связанный с нереализованным потенциалом языковой системы, с обновлением имеющегося арсенала языковых единиц. В то же время различие понятий «творчество» и «креативность» нередко связывают с прагматическим компонентом последнего: в отличие от бессознательности творческой активности, в креативности заложено понимание, что и зачем нужно что-то создавать.

Однако существует иной взгляд на эту проблему, представленный, например, у Н.Г. Горбуновой в работе «Языкотворчество Джеймса Джойса: словообразовательный аспект (на примере романа “Улисс”)». Основываясь на разделении субъектно-личностных и социокультурных аспектов творчества, автор предлагает их различать: креативность она связывает с образованием «субъектно-личностной новизны и значимости», а творчество рассматривает «как более общее понятие, отражающее и процессы взаимодействия новизны, порождаемой субъектом деятельности, с существующим социокультурным контекстом» [Горбунова http://www.james-joyce.ru/articles/yazikotvorchestvo-joysa-slovoobrazovatelniy-aspekt.htm]. Иными словами, креативность представляется «как построение новых возможностей для субъекта, а творчество — как создание новых возможностей для культуры, как культуросозидание, создание новых культурных форм, изменение системы культурных кодов» [Там же]. Конечно, такую точку зрения можно считать аргументированной, однако я подозреваю, что может существовать прямо обратный взгляд на это различение, когда, например, мы говорим не о проявлении креативности в индивидуально-авторском аспекте, а о потенциале возможностей, заложенных в самой системе языка, который реализуется говорящим и пишущим с целью наиболее полного выражения своего речевого замысла.

И именно этот аспект креативности находится в центре внимания исследовательской группы под руководством Т.А. Гридиной, что нашло

отражение в серии трудов под общим названием «Лингвистика креатива» [2012; 2013; 2014], изданных в Екатеринбурге. В них языковая креативность изучается с разных точек зрения и в разных дискурсах (детская речь, литература для детей, рекламный дискурс, публицистика, интернет-общение, художественная речь и др.). Однако в целом в рамках данной научной школы языковая креативность в первую очередь связывается с понятием языковой игры и ее различными кодами (фонетическим, графическим, мотивационным, словотворческим, семантическим и грамматическим). Сама Т.А. Гридина вводит понятие *игровой трансформы* или *игремы* как единицы лингвокреативности, основывающейся на языковой игре. Исследовательница объясняет, что предпочитает использовать именно эти термины, а не термины *людема* (от лат. ludus «игра») или *креатема* (В.П. Григорьев), так как они «мотивационно прозрачные в плане их содержательной наполняемости и соотносительные именно с ***игровым*** креативным дискурсом (преднамеренной интенцией к использованию кода языковой игры)» [Гридина 2012: 273]. Таким образом, языковая игра рассматривается как основная форма лингвокреативного мышления. При этом отмечается, что основным полем лингвокреативности является художественный текст, который выступает как «некое экспериментальное пространство, обнаруживающее писательские эвристики (особое чутье слова) и преднамеренное «обновление» формы и содержания вербальных знаков, создающее эстетически значимый эффект их интерпретации (собственно авторское миромоделирование)» [Там же].

Конечно, мы понимаем, что понятие языковая игра в этой концепции берет свое начало в «Философских исследованиях» Л. Витгенштейна, трактуется необыкновенно широко и включает в себя и языковой эксперимент, «который заключается в эксплуатации “аномалии” на фоне знания нормы (Н.Д. Арутюнова), в “игре на гранях языка”, обнаруживающей нереализованный и интуитивно ощущаемый говорящими потенциал языковой системы (Б.Ю. Норман), в языкотворчестве, связанном с обновлением имеющегося арсенала готовых номинативных единиц (В.З. Санников)» [Гридина 2013: 14], однако все же мне кажется, что понятие языковой игры не всегда применимо к тому направлению творческой деятельности, которое связано с четвертым «эстетико-эвристическим» измерением языка, поскольку в самом понятии «игры» заложен компонент значения, сдвигающий рамки между «серьезным» и «несерьезным», между «эффектным», рассчитанным на одномоментное воздействие, и глубинным, ориентированным на долговременное

восприятие. В то же время «языковая игра» заставляет рассматривать любой акт языкотворчества как преднамеренный, что исключает возможность случайных столкновений языковых единиц, приводящих к приращению смысла.

К вопросу о преднамеренности и языковой рефлексии мы еще вернемся, сейчас же хочется сказать о том, что было названо единицей лингвокреативности. В работах В.П. Григорьева выделяются такие единицы, как «экспрессема», «креатема» и «эвристема», но все они соотносятся не только со словом или отдельным словоупотреблением, но и с совокупностью контекстов, в которых это слово употребляется (конечно, в первую очередь имеются в виду поэтические (стихотворные) контексты). Выделение этих единиц связано с лексикографической деятельностью Григорьева и более всего с его работой над «Словарем языка русской поэзии XX века», хотя само понятие «экспрессемы» возникло гораздо раньше, в 1960-х гг. «Экспрессема» — это и слово, несущее в себе отражение всех контекстов своего употребления, и в то же время вся «парадигма стихотворных фрагментов (строк, высказываний, строф), которые связаны друг с другом использованием в них некоторого, одного и того же (заглавного в словаре) слова» [Григорьев http://www.slovari.ru/default.aspx?s=0&p=5387].

Следуя терминологическому предложению Л.А. Новикова (которое тот сделал также еще в конце 1970-х гг.) и помещая эту единицу в расширенные рамки «четырехмерного» пространства языка, В.П. Григорьев предпочитает термину «экспрессема» термин «креатема», поскольку первый, по мысли Л.А. Новикова, «может вызвать иллюзию акцентирования» в этом термине именно «экспрессивно-эмоционального» начала, в то время как речь идет о всем потенциале слова, подвергшемся смысловому преобразованию (см. [Григорьев 2006: 676]). Термин же «эвристема» Григорьев применяет к тем «креатемам», соотносимым только с «сильными» контекстами, выделение которых определяется их «идейно-эстетической» ценностью и значимостью «в своей очевидной или выявляемой новизне» [Там же: 675]. Григорьев рассчитал даже долю контекстов, сохраняемых в «эвристемах», для 10 авторов, на материале которых был создан «Словарь языка русской поэзии XX века» (на словарном отрезке Б – Бедняжка), лидером среди них, конечно, оказался В. Хлебников: Хлебников — 0,45; Мандельштам — 0,32; Маяковский — 0,29; Ахматова — 0,28; Анненский — 0,27; Блок — 0,19; Цветаева — 0,19; Есенин — 0,19; Кузмин — 0,17; Пастернак — 0,14 (см. [Там же: 685]).

Чтобы показать, какие контексты Григорьев считал сильными, приведем цитату из Предисловия к «Словарю поэтических цитат», который был задуман на основе «Словаря языка русской поэзии XX века» и должен был быть составлен только из «сильных» контекстов, которые могли бы стать «цитатами»: «В статьях БЕЗБОЖНИК и БЕЗУМЕЦ находится такая “цитата” из совсем еще плохо освоенного сегодня поэта: *Народ безумец, народ безбожник, / Куда идете? Оглянитесь!* РП [речь персонажа] Хл912 (231). Это – слова богини из полубурлескной поэмы “Шаман и Венера”. Приписывать их автору, принимать как его кредо, лишенное остран(н)ения, было бы ошибкой. Но что же мешает любому СМИ в 200? г. направить заложенный (или хотя бы угадываемый) в этом контексте заряд иронии на нынешний политический расклад оппонентов? Перед нами — иная, но тоже пока не востребованная обществом потенциальная “цитата дня”» [Григорьев http://www.slovari.ru/default.aspx?s=0&p=5387]. Эти слова Виктора Петровича, по-моему, очень современны и сегодня.

Из всего сказанного выше следует, что термин *креатема* трудно соотнести с термином *игрема*, так как они обладают разной смысловой нагруженностью. В то же время совсем другое наполнение имеет и термин *креатема*, используемый в работах Н.А. Купиной. Под *креатемой* исследовательница понимает «стратегически отобранную, осознанно реализованную или преобразованную языковую единицу, а также индивидуально-авторское новообразование» [Купина http://journals.uspu.ru/attachments/article/147/ВЕСТ_3_2.pdf]. Можно сказать, что *игрема* у Т.А. Гридиной и *креатема* у Н.А. Купиной — это скорее единицы, обладающие свойством окказиональности, в то время как все три термина В.П. Григорьева обладают свойством парадигмальности.

Таким же свойством окказиональности обладает и понятие «творческого текста» Е.Н. Ремчуковой. Под «творческим текстом» понимается «высказывание или несколько высказываний, представляющих собой минимальный контекст с точки зрения проявления речевого замысла, который включает в фокус говорящего *привычные языковые механизмы* <…>, но в аспекте их нарушения, интеллектуальной или эмоциональной оценки, толкования и метафоризации. Результатом этих «операций» становятся языковая игра, языковая рефлексия, языковой эксперимент, различные типы грамматической комбинаторики, метафора» [Ремчукова 2011: 32]. Данное определение мне кажется значимым с точки зрения того, что в нем эксплицитно указывается, что преобразованию подвергаются единицы всех уровней языка, включая, как это показано в книге

«Креативный потенциал русской грамматики» [2011], и его грамматический уровень, который обладает высокой степенью устойчивости.

В связи с этим определением, в котором подчеркивается факт творческого «нарушения» норм, мне бы хотелось остановиться еще на одном термине – а именно термине *девиация*. В лингвистических словарях этот термин трактуется как нарушение синтаксических, семантических, категориальных, прагматических и др. правил функционирования языковой системы и нередко связывается с понятием «языковой ошибки». В то же время его значение колеблется между такими терминами как «аномалия», с одной стороны, и «неологические» или «окказиональные» образования всех уровней, с другой. В отличие от «аномалии» в термине «девиация» снята пейоративная оценочность; по сравнению же с окказионализмами и неологизмами не акцентирована случайность таких формообразований и их новизна. Однако при этом в термине «девиация» присутствует динамический элемент «отклонения», его «колебательность». Различаются также языковая и коммуникативная «девиация» или «девиантность», последняя связана с нарушением конвенций коммуникации.

В нашем случае мы говорим о девиациях, к которым пишущий и говорящий прибегает с целью реализации творческой потенции, новаторства, когда он не может ограничиться стандартным словоупотреблением. Это в свою очередь обусловлено, как пишет Н. Г. Горбунова, «способностью к лингвокреативному мышлению, когда человек ломает установившиеся нормы и традиции, отходит от аналогии, создает новые формы и неожиданные сочетания, передавая разнообразные мысли и чувства» [Горбунова http://www.james-joyce.ru/articles/yazikotvorchestvo-joysa-slovoobrazovatelniy-aspekt.htm]. Девиации, как мы говорили, присутствуют во всех функциональных сферах речи, но прежде всего они проявляют себя в поэтическом дискурсе, который по отношению к обыденной форме речи изначально обладает девиантными свойствами, так как предполагает особые условия коммуникации (отсутствие реального адресата, автокоммуникативность, двойное членение речи, расщепленную или смещенную референцию из-за метафоричности и иносказательности высказываний и др.) и особые эстетические и эвристические установки. Это определяется и тем, что в поэтической речи также существует презумпция возможности разрешения всех лингвистических аномалий, поскольку поэтические высказывания не подчиняются верификации на «истинность-ложность». Что касается преднамеренности-непреднамеренности, то девиантность в поэзии

почти всегда является осознанным авторским приемом и потому относится к метаязыковым явлениям (явлениям языковой рефлексии), так как все введенные поэтом фонетические, орфографические, словообразовательные, грамматические, лексико-семантические и другие трансформации имеют особую мотивацию и работают на приращение смысла, прежде всего на его эстетическую составляющую. Последнее и определяет креативный характер поэтических девиаций, которые в итоге становятся языковыми инновациями. Такие девиации выделяют именно подвижные зоны языка, к которым прежде всего относятся словообразование, грамматическая и лексическая сферы языка, где намеренные отступления от нормы заставляют адресата сообщения искать причины выбора адресантом именно особого, неконвенционального, а не какого-либо иного способа выражения, открывающего новые пути смыслообразования.

Таким образом, говоря о творческом потенциале языка, мы выделили такие понятия, как *креативность*, *девиантность* и *окказиональность*. Мы здесь имеем в виду расширительное понимание окказиональности, которое не связано только со словообразовательным уровнем языка, а подразумевает привязанность авторских новообразований на всех уровнях языка к определенному контексту их употребления и к уникальной речевой ситуации. Одновременно укажем на то, что различение творческого и нетворческого в языке очень относительно, поскольку «способность к творческим модификациям изначально заложена в любом акте вербальной коммуникации – в акте устном и письменном, научном и обыденном, в имеющем отношение к поэтическому искусству и к повседневному общению» ([Ирисханова 2009: 160]; с опорой на [Carter 2004]). С этой точки зрения, видимо, можно весь речевой континуум оценивать с точки зрения степени проявления в нем свойств креативности, что в свою очередь связано с разной степенью проявления девиантности и окказиональности. Будем считать, что степень креативности определяется эстетико-эвристическим вектором языка (т.е. идейно-эстетической новизной), степень девиантности привязана к шкале отступления от нормы и обычных представлений о правильности языкового выражения, а степень окказиональности связана с привязанностью к контексту и уникальностью определенной речевой ситуации. Сразу понятно, что все эти параметры будут подвержены изменениям на диахронической оси, что определяется подвижностью таких понятий, как «новизна», «отклонение от нормы», «привязанность к контексту» и «уникальность словоупотребления».

Попробуем рассмотреть эти параметры на классических примерах.

Всем известно авторское новообразование И. Северянина *бездарь*, которому, как пишет В.П. Григорьев в статье «Северянин и Хлебников», мог бы позавидовать сам Хлебников [Григорьев 2000: 715]. Я думаю, что Хлебников мог позавидовать тому, что это слово, придуманное Северяниным для определенного контекста (а точнее, для определенных контекстов) по сравнительно продуктивной модели (которая у него достаточно часто используется; ср. также у него *заурядь*), легко вошло в русский язык (правда, в современных словарях оно представлено с другим ударением *бездарь*, хотя еще в Толковом словаре под редакцией Д.Н. Ушакова (1935) оно фигурирует в исходной форме). В «Словаре неологизмов Игоря-Северянина» В.В. Никульцевой [2008] зафиксированы два его значения. В первом собирательном значении «бездарные, бесталанные люди; заурядная толпа» оно встречается у Северянина в 8 контекстах, первый из них датируется 1912 г.: *Вокруг – талантливые трусы / И обнаглевшая* ***бездарь****… / И только Вы, Валерий Брюсов, / Как некий равный государь…* («Прощальная поэза (Ответ Валерию Брюсову на его послание)», 1912; ГК, с. 139). Во втором значении с пометой *презрит*. «бездарность, посредственный писатель» это слово представлено в 6 контекстах, первый из которых датируется 1914 г.: *Не все ли мне равно – я гений / иль заурядная* ***бездарь,*** */ Когда я точно сад весенний / И весь сплошная светозарь* («Монументальные пустяки, 1», 1914; VR, с. 121) [Никульцева 2008: 29–30].

Какова степень *окказиональности* этого слова? Мы обнаруживаем, что и сам Северянин прибегал к нему 14 раз, то есть не привязывал к какому-либо одному контексту. В словаре Никульцевой приведен также контекст из Есенина, из его «Частушек (О поэтах)», где оно соотнесено с именем Маяковского без констатации факта заимствования (автор словаря считает, что для того, чтобы установить факт заимствования недостаточно имеющейся информации), хотя словоупотребление Есенина датируется 1915–1917 гг.: *Ах, сыпь, ах, жарь, / Маяковский –* ***бездарь****. / Рожа краской питана, / обокрал Уитмана* [Никульцева 2008: 30]. Мы знаем также дальнейшую судьбу этого слова — оно зафиксировано в толковых словарях русского языка, т.е. оно вошло в систему общенационального языка. Совокупность этих факторов позволяет говорить, что *окказиональность* этого слова не была и не является ярко выраженной: оно легко воспроизводилось в текстах самого Северянина, а затем получило свободное функционирование в системе языка, т.е. потеряло контекстную уникальность.

Какова степень *девиантности* этого северянинского новообразования? Видимо, тоже не очень высокая, так как при его создании использован достаточно продуктивный способ словообразования, так что слово *бездарь* получает даже статус примера в Русской грамматике – 80: в нем происходит отсечение финали (или суффиксального морфа) *-н-* от основы прилагательного *бездарный*, а потом прибавление нулевого суффикса + смягчение финального согласного корня [Русская грамматика 1980: 224] (кстати, по такой же модели А. Крученых создано слово *заумь* — от прилагательного *заумный,* применяемого к языку, к чему мы еще вернемся). Таким образом, модель образования этого слова никак не противоречит системе языка.

Какова *креативность* этого слова, т.е. есть ли в нем приращение в «идейно-эстетическом» измерении? Я думаю, что если и есть, то оно касается только эмоциональности и экспрессивности выражения, а не приводит к приращению в смысловой области: *бездарь* означает не какое-либо новое явление, а несет то же содержание, что и слово *бездарность*, однако это содержание заключено в более краткую и поэтому более выразительную форму. Сама эта форма, конечно, позволяет и образование новых рифм (ср. у Северянина: *У Мережковской* ***в будуаре*** */ На Сергиевской ярый спор / О Божестве и о* ***бездари****, / Несущейся во весь опор* («Рояль Леандра», 1925)), а также дает возможность усилить внимание к другим словам, образованным по той же модели и имеющим сходное значение: *Состряпанное потною* ***бездарью*** */ Пронзает в мозг Ивана или Марью, / За гения принявших* ***заурядь*** («Пастернак», 1928) [Никульцева 2008: 30].

Получается, что именно небольшая степень выраженности *окказиональности*, *девиантности* и собственно *креативности* обусловила как раз то, что это слово вошло в общерусский (как писал В.П. Григорьев) язык.

Вторым классическим примером будет первая строка заумного стихотворения А. Крученых *дыр бул щыл*, которую сам автор в манифесте «Новые пути слова» привел как пример «произвольного словоновшества (чистого неологизма)» [Русский футуризм 2009: 85]. Вспомним все стихотворение целиком в исходной орфографии:

Дыр бул щыл
убѣш щур
скум
вы со бу
р л эз [Русский футуризм 2009: 77].

Впервые оно было опубликовано в книге «Помада» (1913), изданной способом «самописьма», в числе трех стихотворений, написанных на собственном языке и отличающихся от других тем, что не имеет определенного значения. Затем этот текст (немного в другом написании, в частности, с запятыми в первой строке) вошел в текст манифеста «Слово как таковое (О художественных произведениях)» с примечанием, что «в этом *пятистишии более русского национального, чем во всей поэзии Пушкина*» [Русский футуризм 2009: 76–77]. «Дыр бул щыл» имеет множество толкований, сам же А. Крученых сначала объяснял его появление тем, что «в искусстве могут быть неразрешенные диссонансы — "неприятное для слуха" — ибо в нашей душе есть диссонанс, которым и разрешается первый. Пример *дыр бул щыл* и т.д.» (из манифеста Крученых «Декларация слова как такового», напечатанного, по разным сведениям, летом 1913 или в январе 1914 года [Русский футуризм 2009: 72]), а затем в 1960-е гг. он пояснял, что стихотворение написано «для того, чтобы подчеркнуть фонетическую сторону русского языка. Это характерно только для русского. Французы пробовали перевести на свой язык, да ничего не получилось. В русском языке это от русско-татарской стороны. Не надо в нем искать описания вещей и предметов звуками. Здесь более подчеркнута фонетика звучания слов. <...> Это есть в поэзии негров и в народной поэзии. Часто в детских считалках» (цит. по [Богомолов 2005: 174]). Видимо, именно на этом основании в манифесте «Слово как таковое» «дыр бул щыл» было противопоставлено как образец «иного звука и словосочетания» лермонтовскому «Ангелу» (*По небу полуночи ангел летел / И тихую песню он пел…*), где «*окраску дает бескровное пе… пе…*» (из Манифеста [Русский футуризм 2009: 76]).

Соратники Крученых по футуризму (Хлебников, Малевич) сразу откликнулись на это стихотворение Крученых, но более всего интересна положительная реакция на него П.А. Флоренского: «Мне лично это "дыр бул щыл" нравится: что-то лесное, коричневое, корявое, всклокоченное, выскочило и скрипучим голосом "р л эз" выводит, как немазаная дверь. Что-то вроде фигур Коненкова. Но скажете вы: "А нам не нравится", — и я отказываюсь от защиты. По-моему, это подлинное. Вы скажете: "Выходка", — и я опять молчу, вынужден молчать» (цит. [Богомолов 2005: 175].

В целом, анализу этого стихотворения и в частности его первой строки посвятили свои работы почти все выдающиеся исследователи авангарда (В.Ф. Марков, Н.И. Харджиев, Н.-А. Нильссон, В. Вестстейн,

Дж. Янечек, Г.А. Левинтон, Н.А. Богомолов), так что оно предстало не только неким языковым экспериментом, но и текстом с широким спектром смысловых и ассоциативных толкований.

Оценим «дыр бул щыл» по нашей шкале параметров. Высока ли степень *окказиональности* этого образования? Безусловно, потому что оно привязано только к одному контексту и к контексту кубофутуристических манифестов и деклараций. Правда, сейчас эта строка может употребляться и как общее название «зауми», но все равно она отсылает только к уникальному контексту.

Высока ли степень *девиантности* этого образования? Безусловно, это стихотворение было написано с большим языковым чутьем, но все равно, чтобы эпатировать публику. В манифесте «Новые пути слова» оно представлено как произвольное словоновшество и идет под буквой в) среди «неправильностей – неожиданностей – грамматических» [Русский футуризм 2009: 85].

Креативно ли «дыр бул щыл»? Увы, как это бы не понравилось бы В.П. Григорьеву, но приходится констатировать, что да, поскольку это «словоновшество» безусловно имеет эвристический вектор (недаром лучшие умы эпохи занимались его разгадыванием) и безусловно имеет эстетический вектор, хотя и под знаком минус (вспомним, что говорил о диссонансах Крученых). Безусловно и то, что «дыр бул щыл» является и сильным контекстом, неслучайно оно, как пишет Н.А. Богомолов [2005: 187] в статье «“Дыр бул щыл” в контексте эпохи» стало «подтекстом известного четверостишия Маяковского из “Приказа по армии искусств”»:

Громоздите за звуком звук вы
и вперед,
поя и свища.
Есть еще хорошие буквы:
Эр,
Ша,
Ща.

Судя по воспоминаниям, как пишет Богомолов, Крученых «чувствовал особую близость этого стихотворения к своей поэтической системе», свидетельством чему служит текст, в котором он объясняет сущность своего пятистишья: «Вот я и попытался дать фонетический звуковой экстракт русского яз<ыка> со всеми его диссонансами, режущими и рыкающими звуками (вспомните хорошие буквы “р” “ш” “щ”) и позднее — чтоб было “весомо, грубо, зримо”: весомо = самый тяже-

лый низкий звук, это и есть еры. Кстати, пример и из Некрасова: “бил кургузым кнутом спотыкавшихся кляч” — это тоже настоящий русский язык. Конечно, если бы Даль услышал мой opus, он наверняка выругался бы, но не мог бы сказать, что это итальянская или французская фонетика» (цит по: [Богомолов 2005: 174]).

Еще одним доказательством силы этого контекста, или того, что он является одновременно и эвристемой, является то, что он послужил основой для нового окказионализма, который появляется в стихотворении Е. Шварц «Песнь о вороньей кости» (2002):

Вспомни Крученыха Алексея —
«Мене, текел, фарес», — говорил так долго,
Все мы в яму одну *дырбулщнемся*.

Как мы видим, заумное образование Е. Шварц уже является мотивированным. Причем этому неологизму предшествуют заклинательные слова «Мене, текел, фарес», которые, согласно библейскому преданию, были начертаны таинственной рукой во время пира вавилонского царя Валтасара незадолго до падения Вавилона от рук Дария Мидийского. Таким образом, глагол *дырбулщнемся* обретает семантику полнозначного глагола, связанную с общей идеей близкого конца (буквально «падения») человечества (*Все мы в яму одну дырбулщнемся*). Вспомним при этом, что одной из семантизаций заумной формулы Крученых, было толкование З.Н. Гиппиус «дыра в будущее», и это формула, по мысли писательницы, определила все «что случилось с Россией» (см. [Бирюков 1994: 229]). Таким образом, получается, что в тексте современной поэтессы Е. Шварц сама формула *дыр бул щыл* получает обратную мотивацию, связанную не с идей будущего, а с идей конца.

Конечно, я привела здесь, можно сказать, «крайние» примеры, между которыми располагается бесконечное множество языковых новообразований, относящихся к разным уровням как в поэтическом языке, так и за его пределами. Но мне кажется, что параметры для сравнения различного типа инноваций и преобразований, которые мы сегодня заявили в нашем докладе (окказиональность, девиантность, креативность), могут явиться основанием для тех или иных классификаций в сфере лингвокреативности.

Литература

Бирюков С. Зевгма. Русская поэзия от маньеризма до постмодернизма. М.: Наука, 1994. 288 с.

Богомолов Н.А. «Дыр бул щыл» в контексте эпохи // Новое литературное обозрение. 2005. № 72/2. С. 172–192.

Горбунова Н.Г. Языкотворчество Джеймса Джойса: словообразовательный аспект (на примере романа «Улисс»). [Электронный ресурс]. URL: http://www.james-joyce.ru/articles/yazikotvorchestvo-joysa-slovoobrazovatelniy-aspekt.htm

Григорьев В.П. Поэтика слова. На материале русской советской поэзии. М.: Наука, 1979. 343 с.

Григорьев В.П. Будетлянин. М.: Языки русской культуры, 2000. 816 с.

Григорьев В.П. Велимир Хлебников в четырехмерном пространстве языка. Избранные работы. 1958–2000-е годы. М.: Языки славянских культур, 2006. 816 с.

Григорьев В.П. Словарь поэтических цитат. Предисловие [Электронный ресурс]. URL: http://www.slovari.ru/default.aspx?s=0&p=5387

Гридина Т.А. «Делать из мухи слона»: ассоциативная проекция игрового слова в художественном тексте // Лингвистика креатива. Коллективная монография / Под общей редакцией Т.А. Гридиной. Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет, 2012. С. 272–288.

Гридина Т.А. К истокам вербальной креативности: творческие эвристики детской речи // Лингвистика креатива-1. Коллективная монография / Под общей редакцией Т.А. Гридиной. 2-е изд. Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет, 2013. С. 5–58.

Ирисханова О.К. О понятии креативности и его роли в метаязыке лингвистических описаний // Когнитивные исследования языка. Исследование познавательных процессов в языке / гл. ред. Е.С. Кубрякова. М.: Ин-т яз-я РАН, ТГУ, 2009. Вып. V. С. 157–171.

Купина Н.А. Креатемы в речи детей [Электронный ресурс]. URL: http://journals.uspu.ru/attachments/article/147/ВЕСТ_3_2.pdf

Лингвистика креатива. Коллективная монография / Под общей редакцией Т.А. Гридиной. Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет, 2012. 378 с.

Лингвистика креатива-1. Коллективная монография / Под общей редакцией Т.А. Гридиной. 2-е изд. Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет, 2013. 368 с.

Лингвистика креатива-3. Коллективная монография / Под общей редакцией Т.А. Гридиной. Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет, 2014. 344 с.

Никульцева В.В. Словарь неологизмов Игоря-Северянина. М.: Издательский центр «Азбуковник», 2008. 380 с.

Ремчукова Е.Н. Креативный потенциал русской грамматики. М.: URSS, 2011. 224 с.

Русская грамматика. Т. 1 / гл. ред. Н.Ю. Шведова. М.: Наука, 1980. 783 с.

Русский футуризм. Стихи. Статьи. Воспоминания / сост. В.Н. Терехина, А.П. Зименков. СПб.: Полиграф, 2009. 832 с.

Carter R. Language and Creativity. The Art of Common Talk. London: Routledge, 2004.

Maybin J., *Swann J.* Everyday Creativity in Language: Textuality, Contextuality, and Critique // Applied Linguistics. Oxford University Press. 2007. № 28/4. P. 497–517.

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

LANGUAGE CREATIVITY: APPROACHES TO THE TOPIC

In this paper we present the summary of the main scientific ideas of V.P. Grigoriev in the sphere of linguistic poetics that are directly related to the creative activity of the language. We specially emphasize Grigoriev's idea about existence of the fourth "aesthetic-heuristic" dimension of language pervading the other three dimensions of verbal communication: semantics, syntactics and pragmatics. Special attention is paid to the units of language creativity highlighted in Grigoriev's works - expresseme, createme and heuristeme.

The article also discusses the general problem of relations between concepts of «language creativity» and « language creativeness». In this connection we note that while analyzing the creative potential of language the concept of creativity correlates with the concepts of deviance and occasionality. We also make the assumption that the entire continuum of speech can be measured in terms of the degree of creativity properties manifestation in it which in turn is associated with various degrees of deviance and occasionality manifestations. Finally we illustrate by examples how the degree of manifestation of creativity, deviance and occasionality influences the aesthetic perception of certain language innovations.

Key words: V.P. Grigoriev, linguistic poetics, language creativity, deviance, occasionality.

R e f e r e n c e s

Birjukov S. *Zevgma. Russkaja pojezija ot man'erizma do postmodernizma* [Zeugma. Russian poetry from mannerism to postmodernism]. Moscow, Nauka Publ., 1994. 288 p.

Bogomolov N.A. ["Dyr bul shhyl" in the context of the epoch]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2005, no. 72/2, pp. 172–192. (In Russ.)

Carter R. *Language and Creativity. The Art of Common Talk.* London, Routledge, 2004.

Gorbunova N.G. *Jazykotvorchestvo Dzhejmsa Dzhojsa: slovoobrazovatel'nyj aspekt (na primere romana "Uliss")* [Language creativity of James Joyce: derivation aspect (based on the novel "Ulysses"]. Available at: http://www.james-joyce.ru/articles/yazikotvorchestvo-joysa-slovoobrazovatelniy-aspekt.htm (accessed 02.04.2015)

Gridina T.A. (Ed.). *Lingvistika kreativa. Kollektivnaja monografija* [Linguistics of creativity. Collective monograph]. Ekaterinburg, Ural'skij gosudarstvennyj pedagogicheskij universitet Publ., 2012. 378 p.

Gridina T.A. (Ed.). *Lingvistika kreativa-1. Kollektivnaja monografija* [Linguistics of creativity-1. Collective monograph]. 2nd ed., Ekaterinburg, Ural'skij gosudarstvennyj pedagogicheskij universitet Publ., 2013. 368 p.

Gridina T.A. (Ed.). *Lingvistika kreativa-3. Kollektivnaja monografija* [Linguistics of creativity-3. Collective monograph]. Ekaterinburg, Ural'skij gosudarstvennyj pedagogicheskij universitet Publ., 2014. 344 p.

Gridina T.A. [«Making mountains out of molehills»: associative projection of game words in a literary text]. *Lingvistika kreativa. Kollektivnaja monografija* [Linguistics of creativity. Collective monograph]. Ekaterinburg, Ural'skij gosudarstvennyj pedagogicheskij universitet Publ., 2012, pp. 272–288 (In Russ.)

Gridina T.A. [To the source of verbal creativity: creative heuristics of children's speech]. *Lingvistika kreativa-1. Kollektivnaja monografija* [Linguistics of creativity-1. Collective monograph]. 2nd ed., Ekaterinburg, Ural'skij gosudarstvennyj pedagogicheskij universitet Publ., 2013, pp. 5–58. (In Russ.)

Grigor'ev V.P. *Budetljanin* [The Futurist]. Moscow, Jazyki russkoj kul'tury Publ., 2000. 816 p.

Grigor'ev V.P. *Pojetika slova. Na materiale russkoj sovetskoj pojezii* [Poetics of the word. On a material of Russian Soviet poetry]. Moscow, Nauka Publ., 1979. 343 p.

Grigor'ev V.P. *Slovar' pojeticheskih citat. Predislovie* [Dictionary of poetic quotations. Preface]. Available at: http://www.slovari.ru/default.aspx?s=0&p=5387

Grigor'ev V.P. *Velimir Hlebnikov v chetyrehmernom prostranstve jazyka. Izbrannye raboty. 1958–2000-e gody* [Velimir Khlebnikov in four-dimensional space of language. Selected works. 1958–2000-ies]. Moscow, Jazyki slavjanskih kul'tur Publ., 2006. 816 p.

Irishanova O.K. [On the concept of creativity and its role in the metalanguage of linguistic descriptions]. *Kognitivnye issledovanija jazyka. Issledovanie poznavatel'nyh processov v jazyke* [Cognitive studies of language. Study of cognitive processes in language]. Iss.5, Moscow, Institut jazykoznanija RAN, TGU, 2009, pp. 157–171. (In Russ.)

Kupina N.A. *Kreatemy v rechi detej* [Createmes in the speech of children]. Available at: http://journals.uspu.ru/attachments/article/147/BECT_3_2.pdf (accessed 02.04.2015)

Maybin J., Swann J. Everyday Creativity in Language: Textuality, Contextuality, and Critique. *Applied Linguistics*, Oxford University Press, 2007, no. 28/4, pp. 497–517.

Nikul'ceva V.V. *Slovar' neologizmov Igorja-Severjanina* [Dictionary of neologisms of Igor-Severianin]. Moscow, Azbukovnik Publ., 2008. 380 p.

Remchukova E.N. *Kreativnyj potencial russkoj grammatiki* [Creative potential of Russian grammar]. Moscow, URSS Publ., 2011. 224 p.

Russkij futurizm. Stihi. Stat'i. Vospominanija [Russian Futurism. Poems. Articles. Recollections]. Sankt-Petersburg, Poligraf Publ., 2009. 832 p.

Shvedova N.Yu. (Ed.). *Russkaja grammatika* [Russian grammar]. Vol. 1., Moscow, Nauka Publ., 1982. 783 p.

В. З. Демьянков

Институт языкознания РАН
(Россия, Москва)
vdemiank@vdemiankov.msk.ru

Языковая креативность в художественном творчестве*

В результате анализа контекстов, в которых употребляются лексемы класса «творчество», в обыденном языке и в научных исследованиях, вырисовывается характеристика прототипа креативности и творчества. Прототип творчества, реконструируемый таким образом, лежит в основе значительного пласта исследований в области теории языка и в теоретическом литературоведении. В наиболее типовом случае «творчество» противопоставляется: материальному («внедуховному»), обыденному (старому, известному, банальному), отсутствию необходимости в доинтерпретировании (во вкладе интерпретатора в создание значения). Приступая к интерпретации текста, исходят из презумпции/ожидания креативности этого текста. В итоге интерпретация эта протекает по особым законам. Обратной стороной медали являются тактики продуцирования речи. На этом же основано правило употребления выражений языка в небуквальном значении: старайся не употреблять единиц языка, обладающих переносным значением, в контекстах, в которые тебя могут понять буквально. Кроме того, в отличие от ошибочного действия, творческий акт интенционален. Оказывается, что прототип творчества совпадает с преднамеренным осуществлением возможного, но еще не реализованного. Иначе говоря, творчество является установкой и реальным использованием потенций (в смысле В.П. Григорьева) макро- и/или микросистемы выразительных средств.

Ключевые слова: прототип творчества, потенции языка, языковая креативность.

1. Исследование художественного творчества

Есть как минимум два типа исследования творчества.

«Макрофилологическое» исследование занимается фактом появления художественного произведения как фактом коммуникации: сюжетами, мотивами, типами персонажей и т. п., фигурирующими в тексте художественного произведения традиционно относится к литературоведению.

«Микрофилологическое» и даже «нанофилологическое» исследование выявляет неброские свойства языка рассматриваемых текстов. Это исследование креативности языка текста как феномена когниции.

* Публикация выполнена при поддержке Российского научного фонда (проект № 14-28-00130 «Лингвистические технологии во взаимодействии гуманитарных наук») в Институте языкознания РАН.

Задача в обоих случаях осложнена тем, что творчество бывает замаскировано, глубоко спрятано в складках обыденности, и только специалист-филолог в состоянии увидеть его там, где непосвященный не увидит ничего. Даже во фразе *Мама мыла раму*, помещенной в качестве эпиграфа к какой-нибудь книге о теории литературы.

2. Чему противопоставляется креативность?

Граница между творчеством, оригинальностью и «оригинальничаньем» зыбка. Ср. новаторство ради новаторства, без «творческой целесообразности». Эту границу можно провести по-разному, в зависимости от того, как отвечают на сформулированные выше вопросы. Однако есть необходимые признаки, которым должен отвечать объект для того, чтобы претендовать на статус творческого или, на худой конец, креативного объекта.

2.1. Креатив как духовное *vs*. материальное как недуховное и нетворческое

В обыденном сознании принято противопоставлять «духовное» начало творческих импульсов приземленной материальности обыденной, нетворческой, рутинной жизни. Однако, по [Sontag 1969: 5], художественное творчество взаимодействует в рамках «диалектической трансакции» с сознанием человека, отчего конфликт становится еще более удручающим: «дух», воплощаемый в искусстве, вступает в противоречие с материальным характером самого искусства.

В таком подходе коренится переносное употребление прилагательного *креативный* как определения при существительном, означающем нечто чисто материальное: креативная прическа, креативный автомобиль, даже креативная яичница.

При таком эпитете сам предмет «возвышается» до более престижного статуса «нематериального». Как и полагается в буржуазном обществе материального, в котором мы сегодня живем.

2.2. Креатив как новое *vs*. старое, избитое, банальное

Утверждение, что творчество предполагает новизну, вряд ли можно назвать новым и креативным, ср.: «Human communication is human too in its potentiality for creativity, for responsiveness to change, and to the demands of new conditions, new environments, new challenges» [Quirk 1986: 134].

Значительным уточнением этого положения является мысль, что творчество — реализация возможного, но еще не реализованного:

«…понятие “владеть системой языка” в ряде случаев предполагает творческий подход к этой системе, т. е. владение хотя бы частью ее **потенций**» [Григорьев 1990: 98]. Это случай, когда мы знаем, как говорят и говорили, а также как еще можно было бы сказать. И этим творчество отличается от трепетного отношения к складу уже сказанного. Творчество бывает жестоко по отношению к старому. Эта жестокость может проявляться в презрительном игнорировании предшественников, как если бы их не было. По Оскару Уайльду, только тот, кто лишен воображения, изобретает новое: «Настоящего художника можно опознать по тому, как он использует заимствования, а заимствует он все». Перекликается это замечание с едкой фразой Т.С. Элиота: «Незрелые поэты имитируют, зрелые поэты крадут» (Immature poets imitate; mature poets steal) (цит. по [Cowart 1993: 1]). Ведь художественные произведения включают в себя предшествующие произведения, инициируя «диалог» с прошлым, в котором старое вызывает новаторскую реакцию, а слыша новое, мы вспоминаем о чем-то своем, о старом.

Исследование «симбиотических» добавлений (“symbiotic” attachments) [Cowart 1993: 1] дает картину «эпистемического диалога» современных авторов с прошлым. Такой диалог также является ресурсом для всевозможных креативов. Винтаж, как и вообще ретро, есть не только в одежде, но и в литературе. Перекличка с находками предшествующих эпох свидетельствует о неполном исчерпании выразительных средств прошлого.

Есть мода и в языковом творчестве. Например, в употреблении эпитетов красоты креативность наблюдается в те моменты смены «моды» на слова, в которые происходит смена прагматических приоритетов [Демьянков 2009]. Такая смена предполагает некоторое предыдущее состояние «моды», предыдущую «моду», поэтому-то можно сказать, что креативность не вырастает на пустом месте: креативность, возможно, и немеханистична, но это форма рассудочности, а не простые «брызги фантазии».

2.3. Креатив предполагает воспарение читателя

При восприятии художественного произведение интерпретатор исходит из презумпции, что перед ним художественное произведение, а не дневник или поваренная книга. Разумеется, восприятие текста в этом ключе, в этой тональности [Демьянков 1996] предполагает активное соучастие, сотворчество интерпретатора.

Разные читатели в разной степени способны на такое соучастие, по-разному склонны «воспарять» при своем восприятии текста, ср.:

«Творческий акт искушенного в искусстве зрителя и неискушенного совершается на различных уровнях. <…> мало знакомый с искусством зритель больше нуждается в чистоте архитектурной отделки, правильности линий, аккуратности окраски и элементарной “отремонтированности”» [Лихачев 1989: 65].

Воспарение предопределено опытом, полученным от предыдущих поколений: «Именно поэтому теперь в большей мере, чем раньше, зрителю необходимы “допуски” сотворчества, больший диапазон возможностей в реализации тех творческих потенций, которые заложены творцом в его произведении» [Там же].

2.4. Креатив как ассоциативные процессы *vs*. «лобовое», буквальное восприятие

По [Eysenck 1995: 85], креативность требует:

– достаточно большого набора элементов, с которыми могут возникать ассоциации;

– достаточной скорости и интенсивности продуцирования ассоциаций;

– фильтры для устранения неправильных умозаключений.

Люди различаются между собой по широте охвата ассоциаций [Eysenck 1995: 81–82]. Однако на эти ассоциации в употреблении и истолковании слов накладывается **закон небуквального употребления слов**: вот почему стараются не употреблять тропов там, где есть подозрение, что текст можно понять буквально. Это случай, когда плохо, если поймут неправильно, но еще хуже — если поймут правильно. Поэтому, например, выражения *пленительный бандит* и *пленительный десантник* звучат непривычно и могут претендовать на креатив, несмотря на полную гармонию исходной логики внутренней формы словосочетания: в служебные обязанности бандита входит, среди прочих забот, еще и взятие жертвы в плен. Эпитет *пленительный* в нормальном случае — в словосочетания типа *пленительная музыка*, *пленительная картина* – семантически «антисогласуется» с определяемым: буквальный смысл эпитета агрессивен, а буквальный смысл определяемого — нет.

2.5. Креатив как преднамеренное *vs*. нечаянное действие

«Поэтическая» переработка текста (восприятие текста при ключе понимания «поэтичность» [Hoffstaedter 1986: 2]) — креативный процесс, при котором нарушается обыденное, автоматическое восприятие

речи. Нарушение этого автоматизма вызывается не только свойствами самого текста, но и ожиданиями и установками читателя; причем воспринимается такое нарушение как креатив только тогда, когда читатель видит преднамеренность автора.

3. Заключение

Итак, креативность противопоставляется:

– материальному как недуховному,

– старому, обыденному, банальному,

– отсутствию сотворческого вклада интерпретатора в создание значения,

– буквалистскому восприятию,

– нечаянному действию (ошибке).

Поэтому творчество можно назвать преднамеренным осуществлением возможного, но еще не реализованного. Творчество – установка и реальное использование потенций макро- и/или микросистемы выразительных средств.

Литература

Григорьев В.П. Опыт описания идиостилей: Велемир Хлебников // Очерки истории языка русской поэзии XX века: Поэтический язык и идиостиль: Общие вопросы. Звуковая организация текста. М.: Наука, 1990. С. 98–166.

Демьянков В.З. Языковое творчество и речевая креативность // Язык как медиатор между знанием и искусством. М.: Азбуковник, 2009. С. 11–19.

Демьянков В.З. Понимание // Кубрякова Е.С., Демьянков В.З., Панкрац Ю.Г., Лузина Л.Г. Краткий словарь когнитивных терминов. М.: Филологический факультет МГУ им. М.В. Ломоносова, 1996. С. 124–126.

Лихачев Д.С. О филологии. М.: Высшая школа, 1989. 208 с.

Cowart D. Literary Symbiosis: The Reconfigured Text in Twentieth–Century Writing. Athens; London: The University of Georgia Press, 1993. xiii, 232 p.

Eysenck H.J. Genius: The natural history of creativity. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. ix, 344 p.

Hoffstaedter P. Poetizität aus der Sicht des Lesers: Eine empirische Untersuchung der Rolle von Text-, Leser- und Kontexteigenschaften bei der poetischen Verarbeitung von Texten. Hamburg: Buske, 1986. xi, 316 S.

Quirk R. Words at work: Lectures on textual structure. Harlow (Essex): Longman, 1986. 137 p.

Sontag S. Styles of radical will. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1969. vii, 274 p.

Valeriy Z. Demyankov
Institute of Linguistics of the Russian Academy of Sciences
(Russia, Moscow)
vdemiank@vdemiankov.msk.ru

LINGUISTIC CREATIVITY IN ARTISTIC ACTIVITY

Like many other categories of mental activity, we can reconstruct the notion of creativity observing and comparing the ways the term 'creativity' is used in everyday language and in the writings of scholars. Prototypically, creative acts are opposed to material (non-spiritual) and trivial (old, banal) features of linguistic behavior. The presumption that the perceived object is a result of creative activity means the requirement to interpret it in a special light making the interpretation itself creative. The law of non-literal use of language has to do with potentialities of such creative interpretation: do not use an expression having a figurative meaning if your interpreter is prone to understand it literally. Besides, unlike errors, creative acts are intentional. Creativity may be looked at as intended realization of what is possible but never was perceived before. In other words, creativity is simultaneously a presumption, an attitude and an act of realizing potentialities of existing and/or emerging expressive means.

Key words: prototype of creativity, linguistic potentialities, linguistic creativity.

References

Cowart D. *Literary Symbiosis: The Reconfigured Text in Twentieth–Century Writing*. Athens, London, The University of Georgia Press, 1993, XIII, 232 p.

Dem'jankov V.Z. [Linguistic Creation and Discourse Creativity]. *Jazyk kak mediator mezhdu znaniem i iskusstvom* [Language as a Mediator between Knowledge and Art]. Moscow, Azbukovnik Publ., 2009, pp. 11–19. (In Russ.)

Dem'jankov V.Z. [Understanding]. *Kratkij slovar' kognitivnyh terminov* [An Abridged Dictionary of Cognitive Terms]. Moscow, Lomonosov University Publ., 1996, pp. 124–126. (In Russ.).

Eysenck H.J. *Genius: The Natural History of Creativity*. Cambridge, Cambridge University Press, 1995. ix, 344 p.

Grigor'ev V.P. [An essay on idiostyle: Velemir Hlebnikov]. *Ocherki istorii jazyka russkoj pojezii XX veka: Pojeticheskij jazyk i idiostil': Obshhie voprosy. Zvukovaja organizacija teksta.* [Essays on History of the Language of Russian Poetry of the 20th century: Poetic Language and idiostyle: General Issues. Phonetic Organization of Text]. Moscow, Nauka Publ., 1990, pp. 98–166. (In Russ.)

Hoffstaedter P. *Poetizität aus der Sicht des Lesers: Eine empirische Untersuchung der Rolle von Text-, Leser- und Kontexteigenschaften bei der poetischen Verarbeitung von Texten*. Hamburg, Buske, 1986, XI, 316 p.

Lihachev D.S. *O filologii* [On Philology]. Mocow, Vysshaja shkola Publ., 1989. 208 p.

Quirk R. *Words at work: Lectures on Textual Structure*. Harlow (Essex), Longman, 1986. 137 p.

Sontag S. *Styles of Radical Will*. New York, Farrar, Straus and Giroux, 1969. vii, 274 p.

Н. М. Азарова

Институт языкознания РАН
(Россия, Москва)
natazarova@gmail.com

Уйдите, нет, останьтесь: динамика взаимодействия концептов «творчество» и «креативность»*

В статье рассматриваются концепты *творчество* и *креатив* (*креативность*), выявляются их дифференциальные признаки, а также анализируется функционирование слов *творчество, креатив* и их производных в различных дискурсивных практиках. Анализируется употребление и избегание слов *творчество* и *креатив* и их производных в праволиберальных и государственнически ориентированных изданиях. Во взаимодействии концептов *творчество* и *креатив* в начале XXI века выявляется определённая динамика: на первом этапе наблюдается постепенное вытеснение из разного типа дискурсов *творчества* и замена его *креативом*, а затем, наоборот, некоторая утрата *креативом* позиций, смещение его в область терминологии и частичное возвращение *творчества.* Социальная динамика употребления концептов *творчество* и *креатив* (*креативность*) в связи с кризисом, когда *креатив*, не подразумевающий системного мышления, исчезает из общественной риторики, показывает, что следует ожидать некоего возврата концепта и слова *творчество* в широкую дискурсивную практику.

Ключевые слова: креатив, творчество, концепт, креативный класс, дискурсивная практика

В 2008 г. я попыталась развести концепты рождения и творчества, и заставило меня это сделать замеченное вытеснение и изменение статуса концепта «творчество» в начале XXI в. [Азарова 2009]. Кратко напомню параметры, которые были выделены у творчества в результате этого сопоставления: творчество оппозиторно (мир творчества и иной мир), с творчеством соотносятся борьба, преодоление, свобода, богоподобие и богоборчество, сила, новизна, инициация, создание ex nihilo, вертикаль, власть, оно плохо сочетается со словом «мысль» (и другими ментальными предикатами), оно малокоммуникативно (или для него характерна ограниченная коммуникация). И, соответственно, тогда же в разных типах дискурса творчество уже активно вытеснялось креативом.

Второй этап — это этап, который можно обозначить как этап с 2007 по 2010 г. — постепенное вытеснение из разного типа дискурсов «твор-

* Работа выполнена в рамках научно-исследовательских проектов РГНФ № 13-04-00363 «Языковые параметры философских и поэтических текстов в России и Европе 19–21 вв.» и № 15-24-06003 «Типология субъекта в русской поэзии 1990–2010-х».

чества» и замена его «креативом», иными словами, резкий рост концепта «креатив» («креативность») и дифференциация его от творчества.

Креатив уже не воспринимается как варваризм: об освоенности слова говорит обширное количество дериватов в повседневном и профессиональном дискурсе — может быть, даже большее, чем относящихся к *творчеству*: *креативить*, *накреативить*, *покреативить* и т.д. *Креативность*, в отличие от *творчества*, активно образует не только непосредственные дериваты типа *креативщик*, но и уменьшительные формы: *креативненько*, *креативчик*, например:

— Покрась волосы в белый цвет и заведи себе ходули — надо, чтобы креатив пошел.

— Ну да, такой креативчик.

Заметим, что *креатив пошел* — уже достаточно устойчивая фразеологическая единица.

В этот период наблюдается тенденция к слиянию и взаимозаменяемости *творчества* и *креатива,* однако их рефлексия показывает, что оппозиция *творчество – креатив* продолжает существовать. *Творчество* и *креативность* можно противопоставить по параметрам вертикальность – горизонтальность. *Креатив* — это попытка установить горизонтальные отношения, в отличие от *творчества*, сущностной характеристикой которого является вертикаль. Это легко продемонстрировать на сочетаемости со словом *власть*: можно сказать *власть творчества*, но гораздо менее приемлемо *власть креатива*[1]. Семантику вертикали реализует и концепт *дар*. Слово *дар* ассоциируется с *творчеством* (*дар* — это то, что дается свыше, но *творческий дар* необязательно получает положительную оценку общества), но невозможно — * *дар креатива*, хотя *креатив* сочетается со словом *способности*. *Креативные способности* — это то, что достигается самостоятельно и оценивается обществом. Если *творчество* мандаторно (*творческий дар* определяет, подчиняет себе жизнь его носителя), то *креатив* теряет идею диктата, становится чем-то дополнительным, желательным, легко управляемым способным к креативу человеком.

Если *творчество* предполагает тотальную адресацию, то *креатив* — целевую адресацию; *творчество* и *креатив* можно противопоставить и по параметрам *некоммуникативность* (или ограниченная коммуникативность) – *коммуникативность*. Поэтому можно сказать

[1] Возможно, скорее, в высказываниях, имеющих в виду власть концепта *креатив*; популярность слова *креатив.*

непризнанное творчество, но не встречается — **непризнанный креатив. Креатив* не будет *креативом*, если он не признан хотя бы заданным (целевым) мини-коллективом.

Творчество понимается онтологически, *креатив* — социально-психологически, поэтому *креатив,* в отличие от *творчества*, не коррелирует с концептом *истина,* но соотносится с концептом *проблема.* Можно сказать *истина творчества*, но невозможно **истина креатива*. Хотя сочетание со словом *проблема* возможно и для *креативный* и для *творческий*, однако все-таки в современной речи *проблема* понимается как то, что требует именно *креативного решения*. Характерная особенность современной *креативности* — это проблематизация всех явлений, независимо от того, насколько в них вообще есть проблема. Дискурс при этом заимствуется из экономико-технологического; основной вопрос: как это работает, как это сделано, как это функционирует, насколько это эффективно? Концепт *проблема* переносится в область технологий — *творчество* онтологично, *креатив* технологичен.

Креатив описывает как сам процесс, так и априори положительную оценку совершаемого действия. Значение выражения *творческий процесс,* таким образом, не совпадает с *креативом* (одновременно свойством и процессом), потому что не подразумевает заведомую оценку заданного результата.

Креатив лишен эмоциональной компоненты: *творчество* и *креатив* противопоставлены по отношению к оппозиции *радость* vs. *удовольствие*. Удовольствие объектно (технологично), радость не объектна. Радость, в отличие от удовольствия, не планируется и непредсказуема; удовольствие в любом случае способно проецироваться на объект. Соответственно, *творчество* соотносится с радостью, а *креатив* с гедонизмом. *Радость творчества* — распространенное клише, не так характерно (хотя и встречается) *удовольствие от творчества*, и обратное: *креатив, креативность* это то, что делает человека довольным собой, поэтому возможно сочетание *удовольствие от креатива*, но маловероятно *радость креатива*.

Если концепт *творчество* может быть связан со страданием, преодолением, то концепт *креатива* как удовольствия, наслаждения не соотносим с любым типом сильных, тем более отрицательных эмоций: можно сказать *муки творчества,* но не **муки креатива*. Семантика преодоления, сопротивления не характерна для *креатива* еще и потому, что *креатив*, в отличие от *творчества*, не оппозиторен, стремится избегать бинарных оппозиций. В этом смысле креативность можно рассматри-

вать как предсказанную А. Кожевым характеристику постисторических животных вида Homo sapiens: они «будут жить при изобилии и в полной безопасности и будут довольны своим художественным, эротическим, игровым поведением, поскольку, по определению, они будут им довольны» [Кожев 2003: 436].

Если *творчество,* реализуя вертикаль, так или иначе могло соотноситься с иерархией знаний и умений, даже в варианте *творческая личность*, то *креатив*, сохраняя семантику самореализации, уже больше не коррелирует с концептом *личности* и со словом *личность*, **креативная личность*. Возникает незаполненное пространство в пропорции:

$$\frac{\text{личность}}{\text{творчество}} = \frac{x}{\text{креативность}},$$

где *x* может быть обозначен словом *человек*, но чаще указанием родственных или социальных связей, например, *у меня креативная подруга*, *креативный племянник*, *креативный стилист*, *креативный начальник* и т.д. *Креатив*, в отличие от *творчества*, принадлежит прежде всего не личной (личностной), а социальной сфере, пусть даже это миниколлектив из подружек. *Креативный человек* получает дополнительное значение ‘признанный обществом человек’, а *креативность* начинает рассматриваться как признаваемая обществом ценность.

В то же время семантика *креатива* не исключает, но и не обязательно предполагает личное авторство. *Креатив* может быть совместным действием: «*Давайте пойдем покреативим*», безусловно, означает приглашение к совместному действию. *Творчество* же подразумевает личностный подход, реализуемый индивидуально (в данном случае не важно, сколько авторов у произведения). «*Давайте пойдем потворим*» означает, что каждый пойдет творить сам по себе, например, участники речевого акта разойдутся по разным комнатам, а потом покажут друг другу продукты своего творчества.

Творчество обязательно утверждает новизну как положительную ценность; концепт *креатива* тоже коррелирует с новизной, но сама новизна претерпевает существенные изменения. Любое высказывание о *творчестве ex nihilo* так или иначе имело романтическую основу; искусство XXI века жестко ставит точку в развитии идеи *творчества* как бесконечной романтической потенции самовыражения.

Благодаря современным техническим средствам (прежде всего интернету) возрастает возможность проверить авторство, действительную новизну текста (продукта). К чему это ведет? К росту самоконтроля (самоконтроль как боязнь непреднамеренного, случайного, не-

контролируемого повтора) по отношению к штампам, с одной стороны, а с другой — к более спокойному отношению к повторам, клише и их сознательному использованию. Таким образом, исчезает претензия XX века на абсолютную новизну (*я первый это сказал*, *я первый употребил этот прием* и т.д.). Соответственно, если исчезает претензия на новизну сказанного или новизну выражения, то единственно «новым» остается комбинаторика. Еще Ги Дебор в 60-е гг. заявлял о тенденции превращения комбинаторного отклонения в товар, что сейчас стало основной нормой *креатива*: «Здесь возникает феномен забавных безделушек, гаджетов (gadgets): в тот момент, когда товарная масса начинает стремиться к необычности, к отклонению от нормы, само отклонение становится особым товаром» [Дебор 2012: 35].

Принятой нормой креатива становится отклонение от нормы, поэтому понятие *традиции* из концепта *креатив* изгоняется: можно сказать *традиционное творчество*, но нельзя — **традиционный креатив*.

С семантикой *новизны* связаны и различия в темпоральной структуре концептов *творчество* и *креатив.* Если *творчество* устремлено либо в *прошлое*, либо в *будущее*, то *креатив* целиком сосредоточен на *настоящем.* Поэтому можно сказать *творческие достижения, творческая биография,* с одной стороны, а с другой — *творческие поиски*, *творческие планы*, что плохо сочетается с предикатом *креативный,* зато широко распространены *креативные решения*, *креативный ход*, *креативный поворот* и т.д.

Невозможно **посвятить себя креативу*, но можно *посвятить себя творчеству*, поскольку семантика тотальности не входит в понятие *креативности* — это обязательно частичное, временное, часто комплементарное, не определяющее жизнь целиком занятие.

В семантику *творчества* входят и замысел (план), то, что нужно вынашивать, часто длительное время. Семантика *креатива*, напротив, включает некую идею продукта или некую проблему, требующую моментального или ограниченного во времени решения; ср. характерное высказывание «Придумай что-нибудь, сиди, креативь давай!» — *креативить* получает значение ‘придумать’, ‘придумать что-то, быстро скомбинировав’ или ‘придумать что-то, исходя из заведомо неценных исходных данных’, в отличие от *творчества ex nihilo*.

Покреативить (*сядем покреативить*, *давай покреативим*, *давай сядем покреативим*) — обозначает процесс, ограниченный временем, некую деятельность, которая индифферентна к идее инкарнации (воплощения), характерной для концепта *творчество*. *Креатив* в русском

языке не ассоциируется с идеей creator (творец) и поэтому полностью освобождена от мифа о реинкарнации (как воплощения вечных идей). Популярность концепта *креатив* частично связана и с тем, что слово *креатив* полностью десакрализовано.

Если *творчество* соотносится в основном не с отдыхом, а с работой (*творческая работа*), то *креативность* может быть и тем, и другим (*креативная работа*, *креативный отдых*, *креативный досуг*). Еще более, чем в сочетаемости со словом *работа,* становится очевидным тяготение *креатива* к *досугу*, если принять во внимание, что *креатив* плохо сочетается со словом *труд*: устойчивое выражение *творческий труд* не трансформируется в **креативный труд*. *Креатив* — это не трудно, не должно восприниматься как тяжелый *труд* (и с точки зрения затраченного времени, и с точки зрения усилий); *работа* может быть *креативной*, но тогда *работа* понимается, скорее всего, в значении ‘*профессия’*, ‘*занятие’*, а не *труд*. Если в эпоху *творчества* ценился труд, то в эпоху *креатива* — то, что выполнять необязательно, в том числе *креативный досуг* или необременительная, *креативная работа*. *Креатив* как досуг реализует и значение, которое можно описать как ‘лекарство от скуки’: благодаря *креативу* как ценности, понятие скуки изгоняется и заменяется на *креативный досуг*.

Этап 2011–2012 гг. — когда креативность явно побеждает творчество. *Креатив* рассматривается как нечто современное, а *творчество* как не современное, и происходит самое широкое укоренение концепта и слова *креатив* в разных типах дискурса. Реликты этого состояния, когда творчество находится на стадии «уйдите», а креатив находится, наоборот, в апогее, наблюдается ещё в 2013 г., хотя уже происходят некоторые изменения.

Кто же говорит или не говорит о себе в 2011–2013 гг. в терминах *креативности*, и с какой модальностью и частотностью разные социальные группы употребляют слово *креатив* и его производные? В это время уже укореняется понятие «креативный класс», введённое в мировую культуру благодаря книге [Флорида 2007]. Однако термины *креативности* не становятся исключительной характеристикой так называемого *креативного класса*. Например, на вопрос мужчине, работающему в салоне «маникюршей» (специалистом по маникюру и педикюру), почему он выбрал такую странную для мужчины специальность, следует ответ: «Потому что она *креативная*».

Креативность воспитывается в школе (это частый предикат в речи учителей) и преподносится как ценность современного общества. В об-

разовании и в потреблении *креативность* и *самовыражение* употребляются как синонимы. *Креативность* как идея воспитывается вместе с идеей потребления, потому что чем больше появляется комбинаторных вариантов, тем обильнее становится потребление. Поэтому наиболее *креативными* позиционируются потребители, а не производители идей, безотносительно к тому, принадлежат ли они к так называемому *креативному классу,* по Флориде. Их потребность в *самовыражении* — самый сильный маркетинговый ход для стимулирования потребления. Так, в статье на праволиберальном ресурсе Slon.ru за 1 октября 2014 г. «Чем бренды полезны человеку и обществу?» находим: «Что дает человеку покупка автомобиля известного бренда? Статус, креативность, даже нестандартность». При этом в роли основного продукта выступают не материальные ценности (предметы), а досуг, в том числе путешествия и так называемый дизайн (в одежде, в интерьере, в саду, в кино, в музыке и т.д.).

Частотность терминов *креативности* и подчеркивание *креатива* и *творчества* как ценностей более всего характерны для речи русских женщин upper, upper middle и middle class, занимающихся коммерческой или псевдокоммерческой деятельностью (чаще связанной с искусством, дизайном) и не являющейся значимым источником дохода. Например, слова архитектора о клиентках «Главное, чтобы они *творчеством* не занимались…» еще 20 лет назад интерпретировались бы как фразеологизм «заниматься творчеством» в значении ‘делать все наоборот, неправильно, наперекор профессиональному плану, проекту’. Однако в последнее десятилетие это высказывание получает иное означаемое — действительную деятельность, мыслимую субъектом (в данном случае клиентками архитектора) как *креативность* (*творчество*). Неслучайно, что после первого общения с дизайнерами и опыта первой квартиры многие женщины решают заняться *креативной* профессией и идут учиться на дизайнеров и ландскейперов. Именно в их речи *креатив*, *креативный* становятся ключевыми словами, однозначно имеющими положительную оценку, в том числе социально принятую. Рассмотрим диалог: жена владельца сети ресторанов, мать троих детей, в свободное время активно интересующаяся модой, хочет поселиться в доме в престижном районе. Во дворе этого дома серая стена Мультимедиа Арт Музея. Дама предлагает раскрасить эту стену граффити так, как она видела в Лондоне. На возражения архитектора, что это было бы неправильно, непрофессионально и испортило бы хорошую архитектуру дома и двора, она восклицает:

— Зато креативно!

В данном случае *креативно* реализует уже достаточно распространенную семантику ‘модно’, но и приобретает характерный дополнительный смысл заполнения пустого пространства, украшения, декоративности, варьирования.

Зато поэты, те, кто традиционно считались творцами, не отрицая привычного понятия *творчество*, тем не менее применительно к себе отказываются говорить в терминах *креатива*. Выдвижение на первый план *креативности* как ценности ведет к недооценке образования и понижению статуса профессионализма. В поэзии предикат *креативный* применим лишь к дилетантской (графоманской) поэзии, обильно представленной, например, на сайте stihi.ru. Профессиональная поэзия не может быть *креативной*, так как она призвана открывать новые смыслы, «добавлять к бытию», поэтому даже формальное новаторство не может сводиться к комбинаторике форм. Слово *креативный* отсутствует в среде профессиональных поэтов, кроме тех случаев, когда они работают в области прикладной поэзии, то есть рекламной и детской.

С другой стороны, о креативе легко говорить применительно к переводу: нельзя сказать «творец перевода», потому что перевод воспринимается как модификация, интерпретация, а не создание. В креативе, в отличие от творчества, есть семантика некоторой *вторичности*, в то время как творчество претендует на *первичность*. Именно поэтому в новейшей лингвистической терминологии переводчик называется не творцом, а креатором текста перевода: «Переводчик, являясь не только реципиентом текста оригинала, но одновременно и *креатором* текста перевода, выполняет функцию, схожую с функцией автора оригинала (как скриптора): его задача — ограничить интерпретативные траектории в отношениях, которые читатель установит с текстом перевода» [Леонтьева 2014: 77]. (Ср. также переводчик как манипулятор в работе Н.М. Нестеровой [2005: 10], где подчёркнуто, что «провозглашённая М. Фуко и Р. Бартом “Смерть автора” сделала переводчика “свободным”, превратив его из “раба” <…> в подлинного автора, точнее манипулятора, в руках которого находится жизнь и судьба оригинала».)

В профессиональной среде тех, кого принято называть креативным классом, слово *креативный* и его дериваты тоже достаточно частотны, однако метаязыковая рефлексия выявляет отличия и в модальности и в семантике. *Ну ты креативный!* или *Давай креативь!* — подобные высказывания подчеркивают непрямое, несерьезное отношение к делаемому, однако оценка деятельности все равно положительная (не ирони-

ческая), и изнутри профессии (терминологически) слово *креативный* не обесценено. В ироническом высказывании *Ну ты креативный!* заложена оценка: «ты не мыслишь в рамках определенных канонов», но поскольку в буржуазном обществе все основано на мнениях, то каждый считает, что он мыслит «вне канонов». Отсюда специфическое словообразование: *креативить*. На профессиональном сленге это может значить ‘написать сюжет’, и в этом значении, например, в телевизионной или интернет-среде никто уже не использует дериваты от *творчество*. *Креативить* — это прежде всего придумать «novelty» (новинку), и в этом смысле термин *креатив* в продюсерской среде практически синонимичен *маркетингу*.

В то же время, несмотря на частотность употребления, в метаязыковых высказываниях при опросе представителей так называемого *креативного класса* термин *креатив* часто оценивается отрицательно: *«Креатив — неприличное слово, но я его употребляю»*; *«Креатив — не тупое слово, но я его не употребляю»*; *«На телевидении назвать кого-то креативным продюсером считается оскорблением, меня (нас) бесит слово “креативный”»*. Выдержка из высказывания хозяйки небольшого модного шоурума (35 лет с университетским образованием): *«Креативный класс — уже надоели с этим, это, может быть, ученые и пресса, я стараюсь не употреблять»*.

Подобное отношение к термину тех, кого называют *креативщиками*, объясняется тем, что термин уже укоренился в общем употреблении (в повседневной культуре). Зато в высказываниях реципиентов *креатива* слово *креативно* получает однозначную оценочную семантику — ‘хорошо’, ‘клево’, ‘круто’. Так, водитель такси, наблюдающий съемку рекламы Audi, восклицает: *«Молодцы! Креативно придумали!»*.

И буквально с конца 2013 г. по настоящее время стадию «уйдите» уже переживает концепт креативности, который в начале 2015 г. находится в стадии «уйдите», и наоборот, творчество переходит в стадию «останьтесь».

Начиная с первой половины 2014 г. социальная турбулентность влияет на поляризацию отношения к слову и концепту *креатив* в разных социальных группах. Прежде всего, это касается не широкой публики, а медиа разной политической ориентации.

Выборка статей по праволиберальному сайту Slon.ru за август и сентябрь 2014 г. показывает, что *креатив* и его производные употребляются нейтрально и выражают своеобразную стандартизированную положительную оценку представителями того самого креативного класса.

Чаще всего, *креатив* используется по отношению к рекламе, к выборам, причём прилагательное *креативный* пытаются наделить семантикой ‘содержательный, ни лишённый содержания’: *«…Агитматериалы партии стали более яркими, профессиональными и креативными*» или *«Впрочем, не все так печально на выборах 2014 года. Есть содержательные и даже креативные решения. “Работать и побеждать” от Бориса Дубровского звучит эпично, по-трудовому, по-уральски и почти по-ельцински»*. Интересно, что в подобной дискурсивной практике *креативность* и *творчество* неразличимы, функционируют как абсолютные синонимы, и творчество возвращается в текст, уже полностью подчинённым семантике креатива: «*Фестиваль в этом году — это круговорот перемен и самая свободная площадка для масштабной креативной коммуникации. Именно поэтому речь пойдет о творчестве в глобальном смысле*».

В либеральных изданиях отмечается очень большое количество клише со словом *креатив*: *креативный директор*, *креативный класс*, *читательский креатив*, *креативные идеи*, которое перевешивает долю свободных сочетаний. Нередко и самоназывание *креативным классом.*

Характерно выделение креативного класса самим креативным классом по определённым критериям дохода и структуре потребления: «*Так что это неправда, что продовольственные санкции ущемляют только “креативный класс”, они ударят в первую очередь по бедным людям»*.

Но и вообще на целом ряде сайтов и в устной речи *креатив* часто попадает в близкий контекст со словом *деньги: «*Сегодня мода одна из самых важных и крупных с точки зрения денег креативных индустрий» (lenta.ru). *Креатив* — это то, что в пресуппозиции мыслится как что-то дорогое, даже роскошное (в смысле необязательных затрат). Так, председатель ВТБ А.Л. Костин, объясняя, почему в этом году, несмотря на санкции, банк решил не отказываться от своей традиции, прокомментировал закрытую «антисанкционную» вечеринку: «Мы пошли по прежнему пути. Получилось креативно и совсем недорого» (Slon.ru, 10.11.2014). *Творчество* в отличие от креатива, как правило, не имеет к деньгам отношения или старается противопоставить себя деньгам: маловероятно *«хорошо оплачиваемое творчество», но распространено «хорошо оплачиваемый креатив»[2].

[2] Характерное сочетание «креативная индустрия» — понятно, что невозможна «креативная промышленность». Но возможно и «творческое производство» и «креативное производство».

С другой стороны, наблюдение в 2014–2015 гг. за изданием «Однако», которое считается прокремлёвским, говорит о том, что производные от слова *креатив* употребляются в основном в ироническом или сатирическом контексте. Причём используется целый ряд устойчивых уничижительных номинаций, таких как *московские креаклы* и его вариант *кряклы*, *креаклиат* (так называют московский креативный класс) и даже *люмпен-креаклиат*: «*московские креаклы почерпнут Правду о Настоящей России из фильма, снятого по рассказам московских креаклов*». Или «*Столичный креаклиат живёт на замкнутом цикле, сам себе поставляя представления о стране и о себе. Он заслоняет себе небо и самоупотребляется*»; «*Но в замкнутости кряклов есть и положительный момент. Он вот в чём. Насколько отечественный люмпен-креаклиат зациклен на себе и на выдуманной им страшилке под названием "Россия" — настолько же он безвреден для России настоящей*».

Креатив в подобном дискурсе начинает употребляться с семантикой негативной оценки в гораздо более широком контексте (в том числе и социальном), чем собственно критика креативного класса. Например, ироническое название статьи *«К новым креативным брендам российской армии: это измена»* (речь идёт о подражании американской военной форме). Или в критике думских законодательных инициатив, таких, как придумывание наказания за неправильные компьютерные игры: *«Это репрессии для анекдотов. Репрессии-инфоповоды. Очень удобные для того, чтобы пусси райот в очередной раз сплясали, а группа фемен помахала бюстами. Но не стимулирующие делать своё дело сам чиновничий "бояриат", порождающий весь этот суровый государственнический креатив»* [3]. Таким образом, здесь в основе лежит оппозиция действительного *законотворчества* и *государственнического креатива*. В *креативе* подчёркивается отсутствие созидательного начала, то есть креатив трактуется как псевдодеятельность, несозидательное творчество, и в конечном итоге оппозиция принимает вид *творчество* vs. *псевдотворчество (креатив)*. Интересно, что в противоположном издании Slon.ru, выступающем с аналогичной критикой, направленной против тех же законодателей, употребляется не слово *креативный*, а, наоборот, слово *творческий*, приобретающее иронический смысл: *вся творческая энергия ушла на изобретение нелепых запретов* (Иван Давыдов, 20.02.2015, Slon.ru). Очевидно, это объясняется тем, что в праволиберальном дискурсе слово *креатив* не должно употребляться ирониче-

[3] Однако. 9 февраля 2014. Поп-репрессии. К инициативе депутата наказать «неправильные» компьютерные игры.

ски. Напротив, в государственническом дискурсе *креатив* может приобретать значение *ложь, намеренное или проплаченное измышление*: например, когда «Эхо Москвы» обвиняет журналистов из Life News в терроризме, а руководитель Life News обещает заказать официальную экспертизу *«и доказать лживость и этого креатива»*.

Таким образом, пик социального успеха концепта *креатив* в России приходится на 2012–2013 гг. В 2014 г. наблюдается некоторое снижение, а конец 2014 и начало 2015 г. — уже заметное снижение. Причин здесь несколько: политическая причина, которая, возможно, воспринимает креатив как некую оппозицию национальной идее, и само слово «креативный» как привнесённое из чужой культуры; идея «пятой колонны», основу которой составляет так называемый креакл (креаклиат); более общая причина — некоторое разочарование, усталость от культуры потребления.

Почему креативности становится меньше в 2015 г.? Сам концепт *креатива* связан с изобилием, перепотреблением, т. е. креативным необходимо быть тогда, когда *уже всё есть и надо придумать ещё что-то*.

Но так как эпоха изобилия заканчивается, то очевидно *креатив*, *креативность*, *креативный* должны уменьшаться в массовом дискурсе.

Если *кризис* и *креатив* соседствовали в близком контексте в 2009 г., то в 2015 г. этого почти не встречается, за редким исключением рекламы обучения менеджеров: «Кризис и креативные стратегии выхода из него». Действительно, бывает ли креативный выход из кризиса? В статье Михаила Хазина пародируется образ мысли финансистов и экономистов в кризис, их охранительные тенденции: *«Суть их проявляется в простейшей формуле: “Нам позарез нужен креатив, в части того, что можно сделать, но только при условии, что с нами ничего делать нельзя”»*. В данном случае *креатив* — это изменение, намеренно не приводящее к изменению, то есть бессмысленное и безрезультатное в кризис.

Креатив редко встречается в сочетании с *кризисом*, потому что кризис мыслится как нечто не только тотальное, но и системное, а креатив как концепт принципиально асистемен (вернее, не коррелирует с концептом *система*) и не включает в себя системное (или тотальное) мышление. Потенциальная соотносимость с системой связана с новизной и комбинаторикой: если *творчество,* предикатом которого был онтологизм, часто претендовало на системность, то *креатив,* будучи дискретной деятельностью, безразлично к системности, что по отношению к языку отражено в названии статьи В.З. Демьянкова «Языковое творчество и речевая креативность» [Демьянков 2009].

Творческим может быть не только кризис, но и выход из него. Выход — это что-то найденное, следовательно, креативность вряд ли будет использоваться в этом контексте. Апология креатива в кризис не помогает выйти из кризиса. Не подразумевающий системного мышления креатив топчется на месте, поэтому он на время или совсем обречён исчезнуть из общественной риторики. Креатив, креативность и прорыв — это разные вещи, прорыв — это не комбинаторное понятие. Далее, в народном сознании креаклы могут связываться с ненужной, избыточной профессией, поэтому слово *креативный* может исчезнуть из речи водителя, хотя ещё в 2013 г., казалось, оно укоренилось в самых разных дискурсивных практиках. «Креаклиат», «креакл» также быстро устаревают как обозначения социально значимой оппозиции. Возможно, следует ожидать некоего возврата концепта и слова *творчество* в широкую дискурсивную практику. Наступает период «останьтесь» для творчества и «уйдите» для креатива.

Литература

Азарова Н.М. Эволюция понятий *творчество* и *рождение* в русской поэзии и философии XX–XXI века // Филологические науки. 2009. № 3. С. 26–36.

Дебор Ги. Общество спектакля. М.: Опустошитель, 2012. 180 с.

Демьянков В.З. Языковое творчество и речевая креативность // Язык как медиатор между знанием и искусством: Сборник докладов Международного научного семинара / Институт русского языка им. В.В. Виноградова. Отв. ред. Н.А. Фатеева. М.: Азбуковник, 2009. С. 11–19.

Кожев А. Введение в чтение Гегеля / Пер. с франц. А.Г. Погоняйло. СПб.: Наука, 2003. 792 с.

Леонтьева К.И. Семиотика текста *vs.* семиотика дискурса: к поиску адекватного эпистемологического основания теории художественного перевода // Вопросы когнитивной лингвистики. 2014. № 1. С. 75–80.

Нестерова Н.М. Вторичность как онтологическое свойство перевода / дис. … д-ра филол. наук. Пермь, 2005.

Флорида Р. Креативный класс. Люди, которые меняют будущее. М.: Классика-XXI, 2007. 432 с.

Nataliya M. Azarova
Institute of Linguistics of the Russian Academy of Sciences
(Russia, Moscow)
natazarova@gmail.com

GOING NOT STAYING: CONCEPTS OF “TVORCHESTVO” AND “KREATIVNOST” IN DYNAMIC INTERACTION

The article considers the concepts of *tvorchestvo* and *kreativ* (*kreativnost’*), elicits their distinctive features, and analyses the functions of the words *tvorchestvo*, *kreativ* and their

derivatives in various discourse practices. The paper analyzes the usage and the ways to avoid the words *tvorchestvo* and *kreativ* and their derivatives in the right-wing liberal and state-oriented publications. Interaction of the concepts *tvorchestvo* and *kreativ* in the beginning of the 21st century manifests a certain dynamics: progressive substitution of *tvorchestvo* by *kreativ* in various discourses, at the first stage, and, inversely, diminishing of the use of *kreativ*, its shift towards terminological usage, and partial restitution of *tvorchestvo*, at a later stage. The social dynamics of usage of the concepts *tvorchestvo* and *kreativ* (*kreativnost'*) shows - in connection the crisis, when *kreativ* not involving systemic reasoning disappears from the public rhetoric - that we should expect a somewhat return of the concept and the word *tvorchestvo* in a broad discursive practice.

Key words: kreativ, *tvorchestvo*, concept, creative class, discourse practice.

R e f e r e n c e s

Azarova N.M. [The evolution of the concept of *creativity* and *birth* in Russian poetry and philosophy of XX - XXI century]. *Filologicheskie nauki.* 2009, no. 3, pp. 26 -36 (In Russ.)

Debor, G.-L. La Société du spectacle. (1967). Paris, Les Éditions Gallimard Publ., 1992. Texte de la 3e édition, 1992, 224 pp. (Russ. ed.: Debor, Gi. Obshchestvo spektaklya. Moscow, 2012. 180 p.).

Dem'yankov V.Z [Linguistic creativity and verbal creativity]. *Yazyk kak mediator mezhdu znaniem i iskusstvom: Sbornik dokladov Mezhdunarodnogo nauchnogo seminara, Institut russkogo yazyka im. V. V. Vinogradova* [Language as a mediator between knowledge and art: Proceedings of the International Scientific Seminar, Vinogradov Russian Language Institute]. 2009, pp. 11-19. (In Russ.)

Kojéve A. *Introduction to the Reading of Hegel: Lectures on Phenomenology of Spirit*. Ithaca, Cornell University Press, 1980. 303 p. (Russ. ed.: Kozhev, A. Vvedenie v chtenie Gegelya. Saint Petersburg, 2003. 792 p.).

Leont'eva K.I. [Semiotics of text vs. semiotics of discourse: to search for an adequate epistemological foundations of the theory of literary translation]. *Voprosy kognitivnoi lingvistiki*, 2014, no. 1, pp. 75-80. (In Russ.)

Nesterova N.M. *Vtorichnost' kak ontologicheskoe svoistvo perevoda* [Secondarity as ontological characteristic of translation]. Dr. philolog. sci. diss.Perm', 2005.

Florida R. *The Rise of the Creative Class. And How It's Transforming Work, Leisure and Everyday Life*. Basic Books, 2002. 434 p. (Russ. ed.: Florida R. Kreativnyi klass. Lyudi, kotorye menyayut budushchee. Moscow, 2007. 432 p.).

***В. В. Фещенко*[1,2]**

[1]Институт языкознания РАН
(Россия, Москва)
[2]Лаборатория «Семиотика и знаковые системы»
Новосибирского государственного университета
(Россия, Новосибирск)
takovich2@gmail.com

Искусство как язык, язык как искусство: терминологический и концептуальный трансфер*

В статье анализируются терминологические комплексы, в которых понятия «язык» и «искусство» выступают как составляющие и определяют соответствующие взгляды на язык («образы языка») через призму искусства, и наоборот – образы искусства, преломленные через язык. Мы обращаемся к контекстам из истории лингвистических и эстетических учений, в которых понятия «язык» и «искусство» выступают как операторы, по-разному сочетающиеся в зависимости от той или иной концепции. В античной и средневековой парадигмах язык не соприкасался с категориями искусства помимо тех контекстов, где речь шла об искусстве владения речью или риторике, понятия *techne* и *ars* связывались лишь с искусством грамматики. Идея творчества (запечатленная в понятиях *poiesis* и *creatio*), в свою очередь, не выходила за рамки теории литературных родов (лирика, драма, эпос), а в средневековой эстетике за рамки теологических концепций божественного творения. Понятие языка стало играть активную роль начиная с немецкого романтизма, который ввел формулу *Sprache der Kunst*. Эта формула в теории словесности преобразовалась в дальнейшем в представление о «языке как творчестве» и «языке как искусстве» в неогумбольдтианстве, а в парадигме искусства авангарда язык стал носителем синтеза искусств. Формалистское понятие «поэтического языка», которое само было порождено авангардными экспериментами, было перенесено на обширный план фактов искусства и преобразовалось в семиотические концепции «языков искусства» и «искусства как языка». Наконец, лингвистический поворот в гуманитарной науке середины XX века сделал возможным трансфер константы «язык-искусство» в поле художественного действия. Современное искусство стало базировать свои приницпы на языковых играх и лингвистических постулатах.

Ключевые слова: терминологический трансфер, язык, искусство, творчество, лингвистика, эстетика.

Одной из наиболее продуктивных, на наш взгляд, идей В.П. Григорьева было установление применительно к языку антиномии *эстетика/эвристика*. Наряду с тремя признанными в семиотике измерениями

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

языка — синтактикой, семантикой и прагматикой — им было предложено два дополнительных вектора в исследовании языка поэтического.

Первый вектор — *эвристика*, которая объемлет собой все остальные три языковых измерения. Основания для этого В.П. Григорьев видел в множестве реальных контекстов поэтического словоупотребления, когда «поэзия доступными ей способами и высказываниями стремится познать неизвестное, *новое*, достичь общезначимого *нового знания*» [Григорьев 2004б: 58]. Это направление было продолжено в коллективном сборнике [Язык как медиатор 2009]. Из этого исследовательского поля складывается новый образ языка как посредника между эвристикой и эстетикой, как инструмента по производству одновременно и когнитивных, и художественных смыслов.

Второй вектор, намеченный В.П. Григорьевым в тесной связи с первым, – *лингвистическая эстетика*. К данному термину Григорьев прибегал в своих поздних работах о В. Хлебникове, аргументируя, что полноценный лингвоэстетический подход необходим как дополнение к лингвопоэтическому [Григорьев 2004а]. Об эстетическом подходе к поэтическому языку ученый писал и ранее. Так, в статье 1979 года им выводится важное определение поэтического языка как «языка с установкой на творчество, а поскольку всякое творчество подлежит и эстетической оценке, это язык с установкой на эстетически значимое творчество» (цит. по: Григорьев 2006]). Речь здесь идет о том, чтобы не просто описать концептуальное поле прекрасного у того или иного автора, не только представить специфический язык эстетики поэта или прозаика, но главным образом осмыслить эстетику как отдельное измерение языка. Такая задача сопряжена с выходами по крайней мере в две смежные проблемные области. Во-первых, в «минимализованный» план эстетического использования языка в повседневной речи. Так, В.З. Демьянков рассматривает «лингвистическую эстетику» как раздел «народной» эстетики, как «речь о прекрасном в той или иной культуре [Демьянков 2013]. И во-вторых, это более обширный план вопросов о соотношении теории языка и теории искусства – линия, начатая исследованиями Я. Мукаржовского и Пражской школы в 1930-е годы, продолженная в послевоенной семиотической эстетике У. Эко, Ю.М. Лотмана и резюмированная в программной статье Ю.С. Степанова [1975]. Главным вектором и одновременно отправной точкой в лингвоэстетическом анализе признается изучение языка как искусства и искусства как языка.

Предпосылки такой методики и некоторые конкретные очерки по лингвоэстетике представлены нами в книге [Фещенко, Коваль 2014].

Задача же данной статьи – рассмотреть терминологические комплексы, в которых понятия «язык» и «искусство» выступают как составляющие и определяют соответствующие взгляды на язык («образы языка») через призму искусства, и наоборот – образы искусства, преломленные через язык. Мы обратимся к контекстам из истории лингвистических и эстетических учений, в которых понятия «язык» и «искусство» выступают как операторы, по-разному сочетающиеся в зависимости от той или иной концепции. Основные сочетания этих операторов, которые мы рассмотрим, таковы:

язык не есть искусство
язык как искусство
язык и искусство
язык искусства
искусство языка
язык-искусство
языки искусства
искусство и язык
искусство как язык
искусство есть язык

В исторической эволюции лингвистических и эстетических концепций понятия «язык» и «искусство» зачастую подвергались трансферам, то есть перемещениям из одной терминосистемы в другую, из другой — в третью, и так далее, вплоть до возвращения в исходную терминосистему. При этом важную роль играли в таких процессах межъязыковые трансферы, когда термины мигрируют в другие научные культуры, видоизменяя систему-реципиента и подчас оказывая обратное воздействие на культуру-донора. Простейший пример этого — франкоязычное соссюровское представление о языке как системе, отличной как от *langue*, так и от *parole*, будучи критически воспринятым русскими формалистами (главным образом, Р.О. Якобсоном), породило первоначально русскую концепцию поэтического языка, видоизменив всю терминосистему русской науки о языке. В дальнейшем уже понятие поэтического языка вернулось во французскую терминосистему благодаря переводам русских формалистов на французский и в свою очередь вылилось в новое представление о поэтическом языке как революции в марксистком смысле, например, у Ю. Кристевой. В русском же научном узусе понятие поэтического языка никогда не имело марксистских обертонов, а наоборот, отстаивало свои права в спорах с чисто

марксистским языкознанием. Результатом трансфера стали совершенно разные традиции концептуализации языка поэзии в России и во Франции, хотя и прошедшие через ряд взаимных терминологических и концептуальных обменов.

Какими же путями осуществлялся трансфер двух понятий – «язык» и «искусство» – в истории лингвистической и эстетической мысли? Рассмотрим примеры сочетания операторов «язык» и «искусство».

1. Язык (речь) не есть искусство

Уже в античных теориях языка мы находим два разнонаправленных способа говорить о языке в связи с искусством. С одной стороны, более ранние концепции, основанные на принципе мимесиса, склонны уподоблять звуки речи и музыкальные звуки. Так, Аристотель рассуждает в «Поэтике» о тех и других в терминах благозвучное-неблагозвучное. Звуки в «украшенной» человеческой речи и в музыкальном искусстве повинуются, согласно этим воззрениям, одним и тем же законам ритма и гармонии. Кроме того, Аристотель впервые объединяет понятия *techne* и *logos*. Сочетание *techne tou logou* употребляется как определение риторики – «ремесла слов», однако в культуру Нового времени войдет с другим смыслом – технологии как «применения метода». С другой стороны, большинство греческих авторов не считают риторику искусством, подобным музыке или скульптуре. *Techne* понимается как применение ремесла, нежели как искусство в самом себе. Искусство в самом в себе описывается термином *poiesis*. Речь, с точки зрения греков, есть факт *techne*, а не *poiesis*.

Позднегреческие авторы, пользующиеся в своих умозаключениях принципом аналогии, оспаривают всякую связь речи и искусства, *logos* и *techne*. У Секста Эмпирика встречаем размышление о том, что речь сама по себе искусством являться не может, ибо искусство зиждется на неких началах, а обыденная речь таких начал не имеет: «**искусство**, касающееся эллинской **речи**, становилось бы безначальным и таким образом не являлось бы вовсе и **искусством**» [Античные теории… 1936: 84]. Речь определяется, согласно такому взгляду, лишь обиходом, а не искусством. Заключение Секста таково: «обиход, служа сам по себе критерием искусства по части эллинской речи, не будет нуждаться в искусстве» [Там же: 85]. Искусством в смысле *techne* может быть лишь грамматика. И именно такой взгляд на язык породил формулу «искусство грамматики».

2. Искусство грамматики (поэтики)

У александрийских грамматиков поэзия как искусство имела меньшее значение, чем грамматика. Это же представление перенеслось в дальнейшем и в римскую филологическую традицию с многочисленными трактатами с названием *Ars Grammatica*. Соответственно, прослеживаются следующие векторы терминологического трансфера: *techne* древних греков было связано только с практическим искусством овладения грамматикой и красноречием и было воспринято латинской традицией в форме *ars*. С другой стороны, берущая начало от Аристотеля поэтика как учение о собственно поэзии, преобразовалась в римской и более поздней романской традиции в руководство по поэтическому ремеслу (что отражено в названиях трактата Горация (*Ars poetica,* ок. 18 г. до н.э.) и Н. Буало (*L'art poétique,* 1674). Отметим, впрочем, что в стихотворном трактате Буало уже используются некоторые эстетические оценки образа языка: «очищенный язык», «убогий язык черни», «язык гордого сонета», «вы к языку должны питать благоговенье». Однако они остаются все еще в рамках дидактического стиля римской традиции. А семантика греческого *poiesis* как творящего действия была транслирована в средневековое представление о *creatio*, которое оставалось лишь атрибутом божественного творения вплоть до эпохи романтизма. Соответственно, от античности до романтизма мы не встречаем какого-либо иного соседства концептов язык и искусство, кроме как в формуле «искусство грамматики или поэтики».

3. Язык искусства (живописи, поэзии). Искусство есть язык

Вероятно, первым упоминанием родства языка и искусства в эпоху Нового времени стала фраза Г.Э. Лессинга из трактата «Лаокоон» (1766) о «немом языке живописи»: «Но это то же самое, что удивляться поэтам, почему они, говоря о музах, не пользуются **немым языком живописи**»[1] [Лессинг 1953: 428]. Этот «немой язык» противопоставляется «языку поэзии»: «Но и это на **поэтическом языке** не должно означать ничего больше, как необыкновенную ярость Ахилла, который ударяет копьем три раза, прежде чем успевает заметить, что врага перед

[1] В немецком оригинале: «Was heißt das anders, als sich wundern, daß wenn die Dichter von ihnen reden, sie es nicht in der stummen **Sprache der Maler** tun?»

ним уже нет»[2] [Там же: 437]. Однако, в теории Лессинга эти языки – живописи и поэзии – оказываются непереводимыми друг на друга, и весь трактат «Лаокоон» посвящен границам между этими двумя языками.

Идея общего «языка искусства» стала витать в интеллектуальной среде Европы ближе к концу XVIII в. Так, в заметках английского поэта У. Блейка, уже близкого к романтизму, встречается сочетание «язык художественного изображения» («the language of art copy»)»: «Выучить **язык художественного изображения** навсегда — мое правило»[3] [The Complete Writings 1957: 446]. Согласно Блейку, с помощью «языка искусства» художник научается традиции в рисовании природы: «Никто не может рисовать, не выучив **язык Искусства** с помощью готовых изображений и Природы, и Искусства»[4] [Там же]. О «языке природы» и «языке искусства» говорит другой, уже убежденный, романтик Новалис в одном из своих «фрагментов»: «Общий язык – язык природы – литературный язык, **язык искусства**»[5] [Novalis 2012: 76]. По словам еще одного немецкого романтика, В.Г. Вакенродера, Природа и Искусство суть два языка, подаренных человеку Богом: «Язык словесный – великий дар небес <…> **Искусство есть язык** совсем иного рода, нежели природа; но и ему присуща чудесная власть над человеческим сердцем, достигаемая подобными же темными и тайными путями»[6] [Вакенродер 1977: 66–68]. Такие новые представления о «языке искусства» и «языке природы» покоились на философском постулате эпохи романтизма, сформулированном Ф. Шлегелем: «все, посредством чего внутреннее проявляется во внешнем, можно назвать языком» (цит. по [Хомский 2005: 46]). А значит, искусство (поэзия, живопись) могут также именоваться особыми языками. По мнению Н. Хомского, подобное представление о языке позволяет сделать короткий шаг к установлению связи между «творческим аспектом языкового употребления и подлинным художественным творчеством» [Там же].

---

[2] В немецком оригинале: «Allein auch das heißt in der **Sprache des Dichters** weiter nichts, als daß Achilles so wütend gewesen, daß er noch dreimal gestoßen, ehe er es gemerkt, daß er seinen Feind nicht mehr vor sich habe»

[3] В английском оригинале: «To learn **the Language of Art Copy** for Ever. is My Rule».

[4] В английском оригинале: «No-one can ever design till he has learned the **language of Art** by making many finished copies both of Nature and Art».

[5] В немецком оригинале: «Die gemeine Sprache ist die Natursprache — die Büchersprache die **Kunstsprache**».

[6] В немецком оригинале: «Die Sprache der Worte ist eine große Gabe des Himmels… **Die Kunst ist eine Sprache** ganz anderer Art als die Natur; aber auch ihr ist, durch ähnliche dunkle und geheime Wege, eine wunderbare Kraft auf das Herz des Menschen eigen».

4. Языки искусства. Язык как искусство (творчество). Лингвофилософские контексты

Из шлегелевского постулата формируется концепция главного романтика от языкознания — В. фон Гумбольдта. При этом вопросы языка искусства и языка литературы занимают у Гумбольдта немаловажное место, формируя новый терминологический комплекс, составляющими которого служат понятия языка и искусства, а также языка и творчества.

Примечательно, что знаменитая мысль В. фон Гумбольдта о разграничении языка как статической системы (эргон) и языка как деятельности (энергейя) была первоначально инспирирована его обращением к языку поэзии и литературы. Из биографических свидетельств известно, что на мысль о «языке как деятельности» его вдохновили, с одной стороны, его штудии по баскскому языку с его оригинальной эргативной структурой, а с другой, его чтение Э. де Кондильяка и Д. Дидро [Aarsleff 2002: 202]. В частности, на него повлиял кондильяковский анализ измененного порядка слов в поэтических текстах («Ода» Горация), создающего эстетический эффект «энергичности». Сама идея энергии, по всей видимости, подсказана Гумбольдту именно эстетическим контекстом. Однако уже в его собственных текстах она приобретает более абстрактный и общий характер.

Из идеи Гумбольдта об «энергийности» языка вообще вырастают также терминологические комплексы с понятием творчества. Достаточно привести список сочетаний, в которых содержится лексема «творчество» и «языкотворчество», чтобы задуматься о постоянстве и значимости этой категории в его концепции:

языковое творчество
языкотворческая сила человечества
развитие творческой силы
духовная деятельность в языковом творчестве
акты языкотворческого духа
всеобщее языкотворческое начало в человеке
языкотворческий порыв
языкотворческое сознание
разумно творящие силы
язык в вечном творении
самодеятельность творческой силы языка

В. фон Гумбольдт первым из философов языка поднимает вопрос «возможно ли творчество в языке», на который дальнейшая лингвистика будет давать различные ответы (см. подробнее в [Фещенко 2012]). В одной из своих менее известных статей «О национальном характере языков» (1822) Гумбольдт опять-таки в русле романтической парадигмы уподобляет язык искусству [Humboldt 1963]. Даже чтобы понять искусство, которое осуществляется не через язык, язык необходим, пишет он. Язык, как и искусство, создает представление о невидимом. Поэтому, считает Гумбольдт, можно говорить о «языках искусства» (*Sprache der Kunst*) [7].

Неогумбольдтианство принимает гумбольдтовскую аналогию между языком и искусством, доводя ее до абсолюта в тезисе о том, что язык вообще является искусством и творчеством. Эта эволюция запечатлевается в формуле «язык как искусство» и «язык как творчество». В частности, трансфер этой идеи из немецкой в русскую терминокультуру заметен на примере названий трудов Г. Гербера (*Die Sprache als Kunst*, 1885), Д.Н. Овсянико-Куликовского (*Язык как искусство*, 1895), К. Фосслера (*Sprache als* Schopfung und Entwicklung, 1905) и потебнианца А.Л. Погодина (*Язык как творчество*, 1913).

5. Язык искусства. Художественные контексты

Гумбольдтианская формула «язык искусства» (вариант: «язык как искусство») обрела новое хождение в текстах русского авангарда и русской формальной школы, уже в переосмысленном и более материальном смысле. В «Маленьких статейках по большим вопросам» (1919) В. Кандинский провозглашает: «Совершается коренной переворот, и плодом его является рождение языка искусства» [Кандинский 2001: 13]. Кандинский посвящает трактаты и статьи описанию грамматики нового языка искусства, каким для него выступает абстракция («язык форм и красок»):

---

[1] Ср. с употреблением терминов «язык» и «искусство» в следующих выдержках из указанной статьи Гумбольдта:

Der Mensch denkt, fühlt und lebt allein in der Sprache, und muß erst durch sie gebildet werden, um auch die gar nicht durch **Sprache wirkende Kunst** zu verstehen.

Die Sprache, und dies betrift vorzüglich ihre hier erwähnten Verschiedenheiten, ist von einer Seite mit **der Kunst** zu vergleichen, da sie, wie diese, das Unsichtbare sinnlich darzustellen strebt.

Von der andren Seite aber ist die **Sprache der Kunst** gewissermaßen entgegengesetzt, da sie sich nur als Mittel der Darstellung betrachtet, diese aber, Wirklichkeit und Idee, insofern sie abgesondert vorhanden sind, vernichtend, ihr Werk an die Stelle beider setzt.

> И, разумеется, чем больше художник пользуется этими абстрагированными или абстрактными формами, тем свободнее он будет чувствовать себя в их царстве и тем глубже он будет входить в эту область. Также и зритель, которого ведет художник, приобретает все большее знание **абстрактного языка** и, в конце концов, овладевает им [Кандинский 1992: 55].
>
> **Живопись — это язык**, который формами, лишь ему одному свойственными, говорит нашей душе о ее *хлебе насущном;* и этот хлеб насущный может в данном случае быть предоставлен душе лишь этим и никаким другим способом [Там же: 102].

В. Кандинский применяет понятие языка к разным искусствам: «язык музыки», «язык балетных движений», «живописный язык». Пользуется этой формулой и К. Малевич в трактате 1924 года:

> Искусство всюду равно. Нет в Искусстве ни грамотного, ни неграмотного, народное творчество всегда будет свидетельством тому, что в Искусстве народ всегда грамотен был, есть и будет. Но никогда не будет грамотен по любому учебнику, никогда ему, народу, не будет противен **язык Искусства**, но всегда противна грамотность и учеба [Малевич 2014: 196].

Понятие «языка искусства» становится аксиомой для целого ряда авангардных художников, поэтов и теоретиков. Так, композитор А. Скрябин уподобляет законы музыки законам языка. Л. Сабанеев приводит по памяти мысль композитора, которая резонирует с воззрениями античных философов о подобии звуков речи и звуков музыки: «В языке, — говорил Александр Николаевич, — есть законы развития вроде тех, которые в музыке. Слово усложняется, как и гармонии, путем включения каких-то обертонов. Мне почему-то кажется, *что всякое слово есть одна гармония*» [Сабанеев 2003, 290]. Другой композитор русского авангарда, Арс. Авраамов, размышлял о «языках искусства» как о различных художественных методах: «Скажу просто: линия, звук, краски, объемные формы, все материалы, из которых искусство строит свои великолепные здания — суть лишь различные алфавиты, не более; когда хаос разложен достаточно глубоко, когда найдены законы, ими управляющие, они могут стать для человека-художника языком, на котором он сумеет передавать более тонкие движения духа, недоступные варварскому языку условных звукосочетаний, раз навсегда связанных с определенными “понятиями”…» [Авраамов 2006: 458]. У поэта В. Хлебникова рождается целое концептуальное «гнездо» языков, образованных по единой схеме. В.П. Григорьев собрал целую коллекцию

хлебниковских «образов языка»: это и «заумный язык, и «звездный язык», и «бурный язык», «личный язык», «нежный язык», «грубый язык», «безумный язык», «цельный язык», «числовой язык», «значковый язык», «язык зрения», «язык речей», «язык имен собственных», «священный язык язычества», «много-язык», «язык как пространство», «язык как время» [Григорьев 2000: 116–142].

6. Язык как искусство. Язык как материал искусства. Искусствоведческие контексты

Со стороны теории авангарда возникают параллельно родственные термины «язык литературы» и «поэтический язык», вводятся понятия «эстетической» и «поэтической функции» языка. Г.О. Винокур приравнивает понятия «язык в художественной функции» и «язык как материал искусства», «язык как произведение искусства»:

> Но выражение «поэтический язык» может означать также язык в его **художественной функции**, язык как материал искусства, в отличие, например, от языка как материала логической мысли, науки. … Язык как произведение искусства прежде всего характеризуется тем, что он представляет собой **внутреннюю форму**, то есть нечто, само в себе, внутри себя обладающее некоторой содержательной ценностью [Винокур 1991: 50].

Здесь романтическая формула «язык как искусство», описывающая язык в целом, уточняется и уже отсылает к особому «подъязыку искусства» и литературы в рамках общенационального языка. Из терминологического аппарата лингвистики константа «язык – искусство» переносится и в смежную область искусствоведения. В трудах сотрудников ГАХН частотны такие терминологические комплексы, как «грамматика искусства» и «язык вещей» (А.Г. Габричевский), «язык живописного произведения» (Л.Ф. Жегин) и т.п. Представления об искусствознании как «грамматике» живописных и архитектурных стилей разделялись также швейцарскими и австрийскими искусствоведами, работавшими в начале XX в. (Г. Вельфлин, А. Ригль и др.).

7. Языки искусства. Искусство как язык. Семиотические контексты

Следующим этапом эволюции терминокомплекса «язык и искусство» стала трансляция формалистского понятия «поэтического языка» на аналитический аппарат пражских структуралистов (в первую оче-

редь, Я. Мукаржовского посредством Р.О. Якобсона) и позднее на метаязык всей европейской, американской и русской семиотики. Искусство было признано семиологическим фактом, а художественные языки разных видов искусств — знаковыми системами, устроенными по типу языка. Отсюда такие термины как «театральный язык» (Ю.М. Лотман), «язык кино» (Б.М. Эйхенбаум), «язык архитектуры» (У. Эко), «язык музыки» (Д. Кук), «язык моды» (Р. Барт), «искусство как язык религии» (В. Вейдле) и множество подобных. Искусствовед Э. Гомбрих в книге «Искусство и иллюзия» (1960) пользуется термином «лингвистика художественного образа», строя ее по аналогии с лингвистикой языкового знака. Кстати, он же настаивал на мысли о том, что выражение «язык искусства» — больше, чем просто научная метафора. В обобщенном виде эта эволюция была резюмирована в книге американского теоретика Н. Гудмена «Языки искусства» (*Languages of Art,* 1968), в которой титульное словосочетание используется уже в рамках строгой аналитической философии. В русской науке апогеем семиотического подхода к искусству стали концепции Ю.С. Степанова и Ю.М. Лотмана. Степанов подвел черту под параметрами общности теории языка и теории искусства [Степанов 1975]. Лотман же основал целую школу изучения искусства как знаковой системы по типу языка. Заголовок одной из глав его книги «Структура художественного текста» (1970) — «Искусство как язык» — зафиксировал еще одно превращение интересующей нас формулы, инвертировав прежнее «язык как искусство». Заметим, что до Лотмана формула «искусство как язык» (*art as language*) была использована в названии одной из глав книги британского философа Р.Дж. Коллингвуда «Принципы искусства» (1938).

Таким образом, представление о том, что искусство является языком, стало общепринятой доксой в парадигме структурализма и семиотики. Эту доксу признавали даже философы, далекие от лингвистики, как, например, Дж. Дьюи, подчеркивающий, впрочем, непереводимость языка одного искусства на язык другого:

> Поскольку предметы искусства выразительны, они являются языком. Точнее, многими языками. Ведь у каждого вида искусств свой материал, и этот материал приспособлен для какого-то одного вида коммуникации. Каждый материал говорит нам что-то, что нельзя высказать точно так же или в той же мере на другом языке. Потребности повседневной жизни отдают преимущественную значимость только одному режиму комммуникации – речи. Это обстоятельство, к сожалению, повлекло за собой распространенное убеждение, что значения, выраженные в архитектуре, скульптуре, живописи и музыке, нельзя перевести на сло-

весный язык с малыми потерями. В сущности, каждое искусство говорит на особом языке, передающем то, что нельзя высказать на другом языке, и в то же время остающемся тем же самым[8] [Dewey 1994: 211].

8. Искусство и язык. Концептуалистские контексты

Тезис о несовместимости языка слов и языка других медиа был, однако, опровергнут самой практикой современного искусства, как раннего авангарда начала XX века, так и более позднего концептуального искусства середины XX века. Само название движения «концептуализма» стало результатом трансфера аналитического интрументария в математической логике и философии языка в область художественного перформанса. Термин «концепт» был заимствован сначала арт-критикой из работ позднего Л. Витгенштейна, в частности, его теории семейных сходств. Вопрос «Каким может быть искусство?» был поставлен как языковая игра, в которой сам концепт «искусства» подвергался испытанию на легитимность. Искусство концептуализма уподоблялось практической философии, а в отдельных художественных группах – как действующая философия языка, как например, в практике британской группы концептуальных художников «Искусство и язык» (*Art & Language*). Органом и одновременно площадкой самовыражения для этой группы стал в 1960-е гг. журнал «Искусство-язык» (*Art-Language)*. В нем рассматривались вопросы, связанные с производством искусства, причем в стремлении перейти от «неязыковых» форм искусства, таких как живопись и скульптура, к произведениям теоретического характера, к лингвистике и прагматике самого высказывания об искусстве. Название журнала само по себе — новая формула и новый образ языка. *Art-Language* можно понимать и как «художественный язык» («язык искусства»), и как «язык-искусство», как дефисное образование и неделимый терминокомплекс, в котором язык выступает перформативом художественного жеста. Такая стратегия продолжается и во многих новейших современных практиках поэзии и перформанса, например, в деятельности петербургской арт-группы «Транслит» или у Харьковского

[8] В английском оригинале: «Because objects of art are expressive, they are a language. Rather they are many languages. For each art has its own medium and that medium is especially fitted for one kind of communication. Each medium says something that cannot be uttered as well or as completely in any other tongue. The needs of daily life have given superior practical importance to one mode of communication, that of speech. This fact has unfortunately given rise to a popular impression that the meanings expressed in architecture, sculpture, painting, and music can be translated into words with little loss. In fact, each art speaks an idiom that conveys what cannot be said in another language and yet remains the same».

художника Р. Минина, строящего свои полотна из созданных им квазиязыковых знаков, читающихся одновременно как текст и как визуальный образ. Таким образом, методы работы с языком в семиотике и лингвистической прагматике переносятся в сферу художественного действия.

В заключение можно сделать некоторые выводы относительно того, в какие отношения вступали понятия «язык» и «искусство» в истории культуры и какие концептуальные переносы приводили к трансформации терминологического комплекса «язык как искусство» и «искусство как язык». В античной и средневековой парадигмах язык не соприкасался с категориями искусства помимо тех контекстов, где речь шла об искусстве владения речью или риторике, понятия *techne* и *ars* связывались лишь с искусством грамматики. Идея творчества (запечатленная в понятиях *poiesis* и *creatio*), в свою очередь, не выходила за рамки теории литературных родов (лирика, драма, эпос), а в средвевековой эстетике за рамки теологических концепций божественного творения. Понятие языка стало играть активную роль начиная с немецкого романтизма, который ввел формулу *Sprache der Kunst*. Эта формула в теории словесности преобразовалась в дальнейшем в представление о «языке как творчестве» и «языке как искусстве» в неогумбольдтианстве, а в парадигме искусства авангарда язык стал носителем синтеза искусств. Формалистское понятие «поэтического языка», которое само было порождено авангардными экспериментами, было перенесено на обширный план фактов искусства и преобразовалось в семиотические концепции «языков искусства» и «искусства как языка». Наконец, лингвистический поворот в гуманитарной науке середины XX в. сделал возможным трансфер константы «язык-искусство» в поле художественного действия. Современное искусство стало базировать свои приницпы на языковых играх и лингвистических постулатах. Зона контактов языка и искусства расширилась, что, как кажется, и пытался уловить В.П. Григорьев, говоря о необходимости особого «лингвоэстетического» подхода в изучении языкового творчества.

Литература

Авраамов Арс. В дебрях эстетики (интуиция или эрудиция?) // Семиотика и Авангард: Антология / под общ. ред. Ю.С. Степанова. М.: Академический проект; Культура, 2006. С. 455–464.

Античные теории языка и стиля / под общ. ред. О.М. Фрейденберг. Л.: ОГИЗ-СОЦЭКГИЗ, 1936. 341 с.

Вакенродер В.Г. О двух удивительных языках и их таинственной силе // Вакенродер В.Г. Фантазии об искусстве. М.: Искусство, 1977. С. 66–68.

Винокур Г.О. Об изучении языка литературных произведений // Винокур Г.О. О языке художественной литературы. М.: Высшая школа, 1991. С. 32–63.

Григорьев В.П. Будетлянин. М.: Языки русской культуры, 2000. 816 с.

Григорьев В.П. О Хлебникове-художнике (К проблемам лингвистической эстетики) // Логический анализ языка. Языки эстетики: Концептуальные поля прекрасного и безобразного / отв. ред. Н.Д. Арутюнова. М.: Индрик, 2004а. С. 335–354.

Григорьев В.П. Эвристика и 4-мерное пространство языка // Вопросы языкознания. 2004б. № 5. С. 58–67.

Григорьев В.П. Лингвистика, поэтика, эстетика: О разных подходах к поэтическому языку (1979) // Григорьев В.П. Велимир Хлебников в четырехмерном пространстве языка: Избранные работы. 1958–2000-е годы. М.: Языки славянских культур, 2006. С. 182–194.

Демьянков В.З. Красота по-итальянски и по-русски: контрастивная лингвистическая эстетика // Диалог культур: «Итальянский текст» в русской литературе и «русский текст» в итальянской литературе: Материалы международной научной конференции (Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН, 9–11 июня 2011 г.) / отв. ред. Н.А. Фатеева. М.: ООО «Инфотех», 2013. С. 342–349.

Кандинский В.В. О духовном в искусстве. М.: Архимед, 1992. 109 с.

Кандинский В.В. Маленькие статейки по большим вопросам // Кандинский В.В. Избранные труды по теории искусства: В 2 т. Т. 2. М.: Гилея, 2001. 343 с.

Лессинг Г.Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии // Лессинг Г.Э. Избранные произведения. М.: Художественная литература, 1953. С. 385–516.

Малевич К.С. Искусство // Малевич К.С. Черный квадрат. М.: Азбука, 2014. С. 169–218.

Сабанеев Л.Л. Воспоминания о Скрябине. М.: Классика-XXI, 2003. 400 с.

Степанов Ю.С. Общность теории языка и теории искусства в свете семиотики // Известия АН СССР. СЛЯ. 1975. № 1. С. 3–15.

Фещенко В.В. Язык как творчество и творчество в языке: к истории лингвистической идеи // Критика и семиотика. 2012. № 17. С. 84–94.

Фещенко В.В., *Коваль О.В*. Сотворение знака. Очерки о лингвоэстетике и семиотике искусства. М.: Языки славянской культуры, 2014. 640 с.

Хомский Н. Картезианская лингвистика. Глава из истории рационалистической мысли. М.: КомКнига, 2005. 232 с.

Язык как медиатор между знанием и искусством. Сборник докладов Международного научного семинара / отв. ред. Н.А. Фатеева. М.: Издательский центр «Азбуковник», 2009. 365 с.

Aarsleff H. The Context and Sense of Humboldt's Statement that Language "ist kein Werk (Ergon), sondern eine Tätigkeit (Energeia)" // History of Linguistics. Amsterdam, 2002. P. 197–206.

The Complete Writings of William Blake / ed. by G.L. Keynes. London; New York: Random House Inc., 1957.

Dewey J. Art as Experience // Art and its Significance. An Anthology of Aesthetic Theory / ed. by S.D. Ross. Albany: State University of New York Press, 1994. Pp. 204–220.

Humboldt W. von. Über den Nationalcharakter der Sprachen // Humboldt W. von. Werke in fünf Bänden, Band III. Schriften zur Sprachphilosophie. Stuttgart: Cotta Verlag, 1963. S. 64–81.

Novalis. Aphorismen. Paderborn: Antigonos Verlag, 2012. 84 S.

***Vladimir V. Feshchenko*[1,2]**
[1]Institute of Linguistics of the Russian Academy of Sciences
(Russia, Moscow)
[2]Semiotics and Sign Systems Laboratory
of Novosibirsk State University
(Russia, Novosibirsk)
takovich2@gmail.com

LANGUAGE AS ART, ART AS LANGUAGE: TERMINOLOGICAL AND CONCEPTUAL TRANSFERS

The article analyzes terminological complexes where the concepts of "language" and "art" act as components and thus convey particular ideas of language ("visions of language") in terms of art, and, vice versa, visions of art in terms of language. We address a number of contexts from the history of linguistics and aesthetics, where the concepts of "language" and "art" act as operators in various combinations according to particular conceptions. In Antiquity and the Middle Ages, language did not relate to categories of art, apart from the contexts of the art of eloquency (rhetorics); the concepts of techne and ars had only to do with grammatical art. The idea of creativity, expressed in the concepts of poiesis and creatio, for its part, did not go beyond the theory of literary genres (lyric, drama, epic) and in Medieval aethetics beyond theological visions of divine creation. The concept of language began to play an active part starting from German Romanticism, which introduced the formula Sprache der Kunst. Later on in literature studies, this expression transformed into the idea of "language as creativity" and "language as art" (in Neohumboldtianism) and, in Avant-Garde poetics, language became the carrier of synesthesia. The formalist notion of "poetic language", being itself an offspring of avant-garde literary experiments, underwent a transfer to the field of arts and transformed into semiotical notions of "languages of art" and "art as language". Finally, the linguistic turn of the early 20th century provided for the tranfer of "language-art" terminological complex into the area of artistic activism. Conceptual art based its principles on language games and linguistic premises.

Key words: terminological transfer, language, art, creativity, linguistics, aesthetics

R e f e r e n c e s

Avraamov Ars. [In the wilds of aesthetics (intuition or erudition?)]. *Semiotika i Avangard: Antologiya* [Semiotics and Avant-Garde: An Anthology]. Yu.S. Stepanov (Ed.). Moscow, Akademicheskii proekt Publ.; Kul'tura Publ., 2006, pp. 455–464. (In Russ.)

Antichnye teorii yazyka i stilya [Classical theories of language and style]. O.M. Freidenberg (Ed.). Leningrad, OGIZ-SOTSEK-GIZ Publ., 1936. 341 p.

Wackenroder W.H. [Of two wonderful languages and their mysterious power]. *Fantazii ob iskusstve* [Fantasies on art]. Moscow, «Iskusstvo» Publ., 1977, pp. 66–68. (In Russ.)

Vinokur G.O. [On the study of language of literary works]. *O yazyke khudozhestvennoi literatury* [On the language of literature]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 1991, pp. 32–63. (In Russ.)

Grigor'ev V.P. *Budetlyanin* [The futurian]. Moscow, Yazyki russkoi kul'tury Publ., 2000. 816 p.

Grigor'ev V.P. [On Khlebnikov the artist (Towards the problems of linguistic aesthetics)]. *Logicheskii analiz yazyka. Yazyki estetiki: Kontseptual'nye polya prekrasnogo i bezob-*

raznogo [Logical analysis of language. Languages of aesthetics: Conceptual fields of the beautiful and the ugly]. N.D. Arutyunova (Ed.). Moscow, Indrik Publ., 2004, pp. 335–354. (In Russ.) (Grigor'ev 2004a)

Grigor'ev V.P. [Euristics and the 4D space of language]. *Voprosy yazykoznaniya*, 2004, no. 5, pp. 58–67. (In Russ.) (Grigor'ev 2004b)

Grigor'ev V.P. [Linguistics, poetics, aesthetics: On various approaches to poetic language (1979)]. *Velimir Khlebnikov v chetyrekhmernom prostranstve yazyka: Izbrannye raboty. 1958–2000-e gody* [Velimir Khlebnikov in the four-dimensional space of language: Selected works. 1958–2000s]. Moscow, Yazyki slavyanskikh kul'tur Publ., 2006, pp. 182–194. (In Russ.)

Dem'yankov V.Z. [Beauty in Italian and in Russian: contrastive linguistic aesthetics]. *Dialog kul'tur: «Ital'yanskii tekst» v russkoi literature i «russkii tekst» v ital'yanskoi literature: Materialy mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii (Institut russkogo yazyka im. V.V. Vinogradova RAN, 9–11 iyunya 2011 g.)* [Dialogue of cultures: "Italian text" in Russian literature and "Russian text" in Italian literature: Proc. int. conf. (Vinogradov Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences, June 9–11, 2011)]. N.A. Fateeva (Ed.). Moscow, OOO «Infotekh» Publ., 2013, pp. 342–349. (In Russ.)

Kandinskii V.V. *O dukhovnom v iskusstve* [On the spiritual in art]. Moscow, Arkhimed Publ., 1992. 109 p.

Kandinskii V.V. [Small articles on big issues]. *Izbrannye trudy po teorii iskusstva* [Selected works on the theory of art]. In 2 v., vol. 2. Moscow, Gileya Publ., 2001. 343 p. (In Russ.)

Lessing G.E. [Laocoon, or An essay on the limits of painting and poetry]. *Izbrannye proizvedeniya* [Selected works]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1953, pp. 385–516. (In Russ.)

Malevich K.S. [Art]. *Chernyi kvadrat* [Black square]. Moscow, Azbuka, 2014, pp. 169–218. (In Russ.)

Sabaneev L.L. *Vospominaniya o Skryabine* [Memoirs about Skryabin]. Moscow, Klassika-XXI Publ., 2003. 400 p.

Stepanov Yu.S. [Affinity between theory of language and theory of art in the light of semiotics]. *Izvestiya AN SSSR. SLYa*, 1975, no. 1. pp. 3–15. (In Russ.)

Feshchenko V.V. [Language as creativity and creativity in language: towards the history of an idea]. *Kritika i semiotika*, 2012. no. 17, pp. 84–94. (In Russ.)

Feshchenko V.V., Koval' O.V. *Sotvorenie znaka. Ocherki o lingvoestetike i semiotike iskusstva* [Semiopoiesis: Essays in Linguistic Aesthetics and Semiotics of Art]. Moscow, Yazyki slavyanskoi kul'tury Publ., 2014. 640 p.

Chomsky N. *Kartezianskaya lingvistika. Glava iz istorii ratsionalisticheskoi mysli* [Cartesian linguistics. A chapter in the history of rationalistic thought]. Moscow, KomKniga Publ., 2005. 232 p.

Fateeva N.A. (Ed.). *Yazyk kak mediator mezhdu znaniem i iskusstvom. Sbornik dokladov Mezhdunarodnogo nauchnogo seminara* [Language as mediator between knowledge and art. Proc. int. sem.]. Moscow, «Izdatel'skii tsentr «Azbukovnik» Publ., 2009. 365 p.

Aarsleff H. The Context and Sense of Humboldt's Statement that Language "ist kein Werk (Ergon), sondern eine Tätigkeit (Energeia)". *History of Linguistics*. Amsterdam, 2002, pp. 197–206.

Keynes G.L. (Ed.). *The Complete Writings of William Blake*. London; New York, Random House Inc., 1957.

Dewey J. Art as Experience. *Art and its Significance. An Anthology of Aesthetic Theory*. Ed. by S.D. Ross. Albany, State University of New York Press, 1994, pp. 204–220.

Humboldt W. von. Über den Nationalcharakter der Sprachen. Humboldt W. von. *Werke in fünf Bänden*, Band III. Schriften zur Sprachphilosophie. Stuttgart, Cotta Verlag, 1963, S. 64–81.

Novalis. *Aphorismen*. Paderborn, Antigonos Verlag, 2012. 84 S.

ФИЛОСОФСКИЕ И ОБЩЕТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ЯЗЫКОВОЙ КРЕАТИВНОСТИ

PHILOSOPHICAL AND THEORETICAL PROBLRMS OF LANGUAGE CREATIVITY

С. Золян

Институт философии Национальной академии наук Армении
(Армения, Ереван)
surenzolyan@gmail.com

Лингвистическая поэтика и общая теория языка (о контекстно-зависимой семантике и текстоцентричной лингвистике)

> Часто приходится слышать: это хорошо, но это вчерашний день. А я говорю: вчерашний день еще не родился.
>
> *О. Мандельштам. «О природе слова»*

Предлагается пересмотреть принятые представления о соотношении между общей теорией языка, с одной стороны, и поэтической семантикой и лингвистической поэтикой, с другой. Опираясь на введенные В.П. Григорьевым понятия «экспрессема», «креатема» и «эвристема», мы попытались показать, что традиционное противопоставление поэтического словоупотребления языка — как якобы единственно творческой сферы языковой деятельности — всем остальным «рутинным и стандартным» не является адекватным. Другое дело, что в лингвистической поэтике были выработаны методы, опережающие принятые в общей теории «словоцентричные» подходы. Так, лингвистическая поэтика и поэтическая семантика исходили из того, что единицей анализа является текст, а лексическое значение обусловлено контекстом данного произведения и его интертекстуальными связями. Подобный подход лег в основу предложенного В.П. Григорьевым понятия «экспрессемы» и принципов составления Словаря русской поэзии. В этом виделось проявление особого характера поэтического языка. Между тем, современная корпусная лингвистика исходит именно из такого понимания слова. Предлагается, используя опыт поэтической семантики, предложить принципы текстоцентричной теории языка, в которой слово рассматривается не как заданная лексиконом семантическая постоянная, а как контекстно-зависимая переменная. Если понимать смысл как функцию от текста, интертекста и контекста, то в таком случае «знание языка» есть творческая способность определить, какой смысл может выражать слово, в том числе и неологизм, в том или ином контексте.

Ключевые слова: поэтическая функция языка, В.П. Григорьев, экспрессема, текстоцентричная теория языка, контекстно-зависимая семантика.

0. Поставленные В.П. Григорьевым проблемы и задачи описания поэтического языка в настоящее время получают особую актуальность. Достижения современной лингвистики позволяют эксплицировать то, что составляло основу исследовательских интересов ученого — креативный характер языка, рассматривая креативность не как нечто экзо-

тическое, а как основу и проявление языковой деятельности, которая в поэзии приобретает особую форму, обусловленную в том числе и рядом внелингвистических факторов. Постараемся показать одно из возможных продолжений идей В.П. Григорьева.

1. Определение поэтической функции языка и, соответственно, выявление характеристик поэтического слова было кардинальным направлением деятельности В.П. Григорьева: начиная с 60-х годов [Григорьев 1966] он, следуя подходу формальной школы, утверждает: «Язык с установкой на творчество, а поскольку всякое творчество подлежит и эстетической оценке, это язык с установкой на эстетически значимое творчество»[1]. В дальнейшем этот подход был усилен и потребовал терминологических нововведений — это термины *экспрессема*, а в дальнейшем также и *креатема* и *эвристема*; в их определении акцент ставится на эстетических и креативных характеристиках(к ним в дальнейшем прибавляется также и этический критерий)[2].

Между тем лингвистический субстрат этим характеристикам найти вряд ли возможно: они лежат за пределами языка. Это еще в 20-х годах достаточно убедительно показали М. Бахтин и В. Волошинов. Так, по М.М. Бахтину,

> «Громадная работа художника над словом имеет целью его преодоление, ибо эстетический объект вырастает на границах слов, границах языка как такового <…> художник освобождается от языка в его лингвистической определенности не через отрицание, а **путем имманентного усовершенствования его**…» [Бахтин 1975: 49].

В иных терминах, поэтическая трансформация не выходит за пределы языка и остается внутри языка, однако сама оценка как эстетического внутри самой лингвистической системы невозможна:

---

[1] Ср.: «Поэзия есть оформление самоценного, “самовитого”, как говорил Хлебников, слова. Поэзия есть язык в его эстетической функции» [Якобсон 1921: 11].

[2] «Экспрессему я определял как “упорядоченное множество” контекстов… Таким образом, креатема — это новое имя старой экспрессемы. Эвристема, напротив, — новое понятие: оно охватывает в слове не всю его контекстную парадигму, как креатема, но лишь те контексты, которые признаются “сильными”. Иначе говоря, эвристема — это “сильная” часть креатемы; последняя же включает в себя на равных правах и “сильные”, и “слабые” контексты без заведомой предопределенности их статусной судьбы. Системой критериев для разбиения креатем на контекст двух классов предусмотрен приоритет общественно идейно-художественной значимости “сильного” контекста. Нельзя не учитывать и известность контекста, т.е. цитируемость… Поле “идейно-эстетического” буквально пронизано “этическим”» [Григорьев 1994: 60–61].

> «Сколько бы мы ни анализировали все свойства материала и все возможные комбинации этих свойств, — мы никогда не сможем найти их эстетического значения, не привнося контрабандой иной точки зрения, уже не укладывающейся в рамки материального анализа» [Волошинов 1926: 251].

К аналогичному выводу можно прийти и исходя из логико-семантических позиций — какая-либо оценка в любой знаковой системе предполагает выход за пределы этой системы и возможна только в языке ее описания (метаязыке).

Вместе с тем В.П. Григорьев вместе с вышеупомянутым очень часто цитировал и другое определение, данное Велимиром Хлебниковым: «Слово — пяльцы; слово — лен; слово — ткань» [Григорьев 1983]. Заметим, что ни Велимир Хлебников, ни В.П. Григорьев вовсе не акцентировали, что в данном случае речь идет о поэтическом слове: это прекрасное выражение того, что язык/речь — это и инструмент, это и (исходный) материал, это и сотворенный продукт. В этом смысле следует рассмотреть возможности и другого подхода — не разграничивать поэтическое и непоэтическое по принципу — *творческое* vs. *рутинное*, и не игнорировать на том основании, что категории поэтического и эстетического лежат вне сферы лингвистического анализа, а, напротив, искать и находить в лингвистике то, что в поэтическом языке находит более полное и оригинальное воплощение. Ведь уже самое «обыденное» употребление языка требует как «языкотворчества», так и «мифотворчества» и «миротворчества» (в смысле семантики возможных миров), но обнаружить его помогают методы, изначально выработанные в поэтике. Как в свое время точно заметил Цветан Тодоров,

> «…поэтика призвана сыграть роль переходного этапа: она должна послужить орудием обнаружения, открытия всего класса явлений, имеющих текстовую природу («révélateur» de discours), благодаря тому что наиболее специфичные типы текста встречаются именно в литературе; но после этого открытия и создания основ науки о тексте ее собственная роль оказывается довольно скромной: она сводится к выяснению причин, по которым в такие-то эпохи такие-то тексты признавались «литературными». Едва появившись на свет, поэтика оказывается призванной — в силу достигнутых ею самой результатов — принести себя на алтарь общего прогресса науки. И кто возьмется утверждать, что такая судьба не является завидной?» [Тодоров 1975: 109–110].

1.1. К процитированному можно добавить, что при внимательном анализе и другие характеристики (помимо организующих текст ме-

ханизмов) перестают выступать как «особенности», отличающие поэтический язык от других сфер языковой деятельности. Так, нельзя рассматривать как исключительные и такие ранее указываемые особенности, как:

а) следующие семантические принципы: отсутствие референции, отсутствие истинностного значения, многозначность, «семантическая осложненность» и т. п. Использование аппарата модальной семантики демонстрирует, что следует говорить о множественности референции применительно к различным мирам. Так, художественный текст предполагает одновременную референцию к поэтическому миру текста, мирам литературной традиции, мирам истории, персональному миру читателя и т.д. Однако выясняется, что такой подход правомерен и применительно к другим типам текстов (политические, исторические) и т.п. Поэтому нуждается в пересмотре и хрестоматийное положение Аристотеля: «Историк говорит о действительно случившемся, а поэт — о том, что могло случиться в силу возможности или необходимости» [Поэтика: 1451a].

Аналогично, множественность интерпретаций может характеризовать текст, задуманный как предельно однозначный, «четкий и ясный» («Логико-философский трактат» Л. Витгенштейна, каждый тезис которого дает возможность для различных толкований). Вспомним также возможность функционирования нехудожественных текстов как художественных, и наоборот (ср.: воспроизведение юридического документа в «Дубровском» Пушкина, речи Цицерона как образец древнеримской прозы, «На смерть поэта» Лермонтова как политический памфлет, и т.п.). Текстоцентричная модальная семантика позволяет по-новому рассмотреть также и типологию дискурса — это не столько различающиеся лингвистическими признаками языковые структуры, сколько особые типы (стратегии) языкового поведения, позволяющие за счет изменения правил интерпретации актуализировать одни и те же языковые структуры (тексты) в различных дискурсивных практиках, и, наоборот, обеспечивать реализацию некоторой единой дискурсивной стратегии посредством различных текстовых структур. Такая гибкость, позволяющая тексту выступать в различных ипостасях, позволяет генерировать новые смыслы [Золян 2013a; 2013b; 2014].

б) Звуковая и метрическая организация текста. Еще Аристотель указывал, что метрическая организация не есть достаточный и необходимый признак поэзии: «Но у Гомера нет ничего общего с Эмпедоклом кроме стиха, почему одного справедливо назвать поэтом, а другого ско-

рее натуралистом, чем поэтом» [Поэтика: 1065]. И в этом случае также речь может идти об определенных динамических характеристиках, соотнесенность которых определяется типологическими параметрами текста и историко-литературного контекста. Сошлемся на Ю.Н. Тынянова: провозглашая, что «…деформация звука ролью значения — конструктивный принцип прозы; деформация значения ролью звучания — конструктивный принцип поэзии», он далее уточняет: «Частичные перемены соотношения этих двух элементов — движущий фактор и прозы и поэзии… Было бы, однако, поспешным заключать, что прозаический и стихотворный виды отличаются тем, что в стихах исключительно важную роль играет внешний знак слова, а в прозе столь же исключительную роль играет его значение» [Тынянов 1977: 52].

в) Наиболее «лингвистичным» представляется подход Романа Якобсона [1975], поскольку он описывает поэтическую функцию не только как доминирующий принцип интерпретации («установка на выражение»), но и выявляет лингвистические механизмы порождения подобных текстов: это наложение подобия на смежность, оси парадигматики на синтагматику. Это, действительно, крайне важная характеристика, но в «чистом виде» этот принцип, как и обратный ему тип организации, возможен только в не-языковых структурах. Таким образом, и здесь речь идет не об исключительных характеристиках, а о по-разному и в различной степени проявляющихся на разных уровнях некоторых общеязыковых принципах организации текста (подробнее в: [Золян 1986; 1999]). Это может быть рассмотрено как конкретизация раннего тезиса Р. Якобсона («…поэзия может и должна рассматриваться как особым образом организованный язык»), тавтологичность которого (поскольку любой язык организован особым образом) была удачно трансформирована Ю.М. Лотманом: это не поэзия, а отдельный *поэтический текст* есть особым образом организованный язык, почему и оказывается изоморфен языку в целом [Лотман 1972: 85–86].

1.2. Как видим, все основные характеристики поэтического языка и языка в поэтической функции должны рассматриваться не как уникальные, а как по-особому проявляемые. Однако и после таких «жертв на алтарь общего прогресса» (Ц. Тодоров) поэтика тем не менее умудряется «выжить»: поэтический язык всегда предоставляет возможность увидеть то, еще не описанное в лингвистике, что при непоэтическом употреблении не столь очевидно, почему и вначале рассматривается как специфическое только для поэзии явление. Аналогичного подхода, на наш взгляд, заслуживают и введенные В.П. Григорьевым понятия

экспрессемы, креатемы и эвристемы. Не абсолютизируя разницу между «словом в жизни и словом в поэзии», можно показать, что:

1) «эстетически значимое» — критерий, хоть и лежащий вне лингвистики, но

2) сам язык есть *креативный* механизм исчисления и интерпретации того, что в соответствии с внелингвистическими критериями может приобрести этическую и эстетическую значимость.

3) Эта значимость описывается интертекстуальными и контекстуальными отношениями, которые если и связаны с языковой системой, то весьма опосредованно.

4) Однако именно эти отношения составляют семантический потенциал лексической единицы, определяющих ее функционирование и осмысление в пространстве текстов (в соответствии с витгенштейновским принципом «Значение есть употребление») и при определенных условиях становящихся тем, что принято называть концептами культуры (ср .: [Степанов 2004]).

2. Значительная часть описываемого как различие между т.н. «словом в жизни и словом в поэзии», возникало вследствие того, что в общелингвистической и поэтической лексикологии (лексикографии) применялись принципиально различные подходы. Так, лингвистическая поэтика и поэтическая семантика исходили из того, что единицей анализа является текст, а лексическое значение обусловлено контекстом данного произведения и его интертекстуальными связями. В этом виделось проявление особого характера поэтического языка. Подобный подход лег в основу предложенного В.П. Григорьевым понятия «экспрессемы» (понимаемого как *упорядоченное множество контекстов*) и принципов составления Словаря русской поэзии. Можно заметить, как предлагаемые В.П. Григорьевым принципы поэтической лексикографии постепенно отходят от принятых в «обычной», в том числе и при составлении «словаря писателя» и приводят к формированию новой, поэтической лексикографии (этот обзор дан в: [Григорьев 1979]). Но при этом становится также и очевидным, что именно эти принципы в упрощенном виде (без необходимых в поэтике уточнений, требующих учета статуса текста, авторства и некоторых текстологических вопросов) стали основой корпусной лексикологии, в которой лексема выступает именно в форме *упорядоченного множества контекстов*. Так что речь идет не столько о различиях между поэтическим и непоэтическим словоупотреблением, а о различиях в методах описания. Как ви-

дим, в лингвистической поэтике уже с самого начала были выработаны методы, ориентированные на анализ текста («текстоцентричный подход»), принципиально отличные от принятых в общелингвистической теории «словоцентричных» подходов[3] и опередившие последующие «корпусные» подходы. Чтобы уточнить сферы и степень их применимости, имеет смысл постараться эксплицировать основные принципы этих подходов.

2.1. Словоцентричные теории исходят из того, что слово обладает смыслом и значением независимо от контекста. Такой подход доминирует как в общем языкознании, так и в других ответвлениях семантики (от практической лексикографии до формальной семантики). Эти теории в основном исходят из того, что говорящий в состоянии знать значение слова, и, соответственно он «правильно» использует «правильное» значение. Дело представляется так, как если бы слово имело набор закрепленных за ним значений и говорящий (автор) производил бы адекватный выбор из данной ему парадигмы, тогда как «поэт» имеет право отклоняться от этих характеристик.

Можно выделить три постулата, на которых основываются практически все семантические теории, как в лингвистике, так и в философии языка и логической семантике:

1) Слово имеет значение.

2) Говорящий знает значение слов.

3) Знание языка есть знание значений слов и (грамматических) правил их употребления.

В качестве примечания можно добавить и:

4) В поэзии происходит трансформация семантики слова.

2.2. Не оспаривая правомерность приведенных выше постулатов, позволим заметить, что они *не универсальны*. Возможны и иные семантические теории, которые будут базироваться на иных постулатах. Если основанные на вышеприведенных постулатах теории являются «словоцентричными», то альтернативные им семантические теории можно назвать «текстоцентричными» (подробнее см.: [Золян 2013b; 2015a; 2015b) или контекстно-зависимыми. Они будут исходить из того, что

1) Слово не имеет фиксированных и не зависимых от контекста значений.

2) Соответственно, говорящий не может знать значения слова (раз его нет в языке).

[3] См. наиболее раннее разграничение словоцентричных и несловоцентричных подходов в: [Алпатов 1983].

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

Безусловно, это чисто негативные характеристики, которые должны быть дополнены позитивными — указанием на то, каким образом слово «приобретает» значение, или, точнее, каким образом оно начинает соотноситься с внутриязыковыми смыслами и — уже посредством этих смыслов — с экстралингвистическими значениями. Наиболее очевидным будет «волюнтаристское» решение — значение слова определяется коммуникативными интенциями говорящего. Это в самом деле один из факторов, кстати, достаточно давно признанный в прагматике (иллокутивная сила, значение импликатуры для говорящего и т.п. — коммуникативные нелингвистические операции, нацеленные на то, чтобы вычислить, что «имел в виду» или «хотел сказать» говорящий), но впервые эксплицитно выраженный в кэролловским Шалтай-Болтаем:

> *«Когда я беру слово, оно означает то, что я хочу, не больше и не меньше, — сказал Шалтай презрительно.*
>
> *— Вопрос в том, подчинится ли оно вам, — сказала Алиса.*
>
> *— Вопрос в том, кто из нас здесь хозяин, — сказал Шалтай-Болтай. — Вот в чем вопрос!* («Алиса в Зазеркалье», гл. «Шалтай-Болтай»).

Однако возможны и иные подходы. Они, хотя и не были реализованы как законченные теории, но тем не менее их основные принципы были провозглашены еще в первой трети XX века людьми, оставившими огромный след в интеллектуальной атмосфере гуманитарного знания. В философии языка — это Людвиг Витгенштейн, в лингвистике — Луи Ельмслев, в поэтике — Осип Мандельштам. Так что возможна теория языка, основанная на противоположной аксиоматике — когда предполагается, что лексическая единица сама по себе не имеет значения и приобретает его только в контексте. Эта куда менее распространенная в лингвистике позиция, которая если и допускается как альтернатива, то, пожалуй, только в поэтической семантике.

Так, согласно Л. Витгенштейну («Логико-философский трактат»):

> 3.3. Только предложение имеет смысл; только в контексте предложения имя обладает значением.
>
> 3.142. Только факты могут выражать смысл; класс имен этого делать не может.
>
> 4.002. Человек обладает способностью строить язык, в котором можно выразить любой смысл, не имея представления о том, как и что озна-

чает каждое слово, - так же как люди говорят, не зная, как образовывались отдельные звуки.
4.23. Имя выступает в предложении только в контексте элементарного предложения.

Напомним, что, согласно предложенной Л. Витгенштейном в «Трактате» образной теории языка, предложение есть картина (bild, picture) или изображение мира. Изображение можно разбить на квадратики и в этом смысле утверждать, что картина состоит из квадратиков. Однако эти квадратики сами по себе не имеют ни самостоятельного значения, ни функции. Аналогично, предложение разбивается на слова и в этом отношении состоит из слов, но сами по себе имена не обладают смыслом. Куда более развернутое рассмотрение значения как употребления дано уже в позднейших работах Витгенштейна, обращение к которым увело бы нас в сторону от основной тематики.

С иных позиций, но по сути к тем же выводам, но конкретизированным уже непосредственно к лингвистической теории лексического значения, приходит Луи Ельмслев.

«…“значение”, которое несет каждая из минимальных сущностей, должно пониматься как чисто контекстуальное. Ни одна из минимальных сущностей, включая корни, не обладает таким “независимым” существованием, чтобы ей можно было приписать лексическое значение. …Не существует иных доступных восприятий значений, чем значения контекстуальные; любая сущность, а, следовательно, также и любой знак, определяется относительно, а не абсолютно, и только по своему месту в контексте. С этой точки зрения бессмысленно проводить различие между значениями, которые появляются только в контексте, и значениями, о которых можно сказать, что они имеют независимое существование… Так называемые лексические значения в некоторых знаках есть не что иное, как искусственно изолированные контекстуальные значения или их искусственный пересказ. В абсолютной изоляции ни один знак не имеет какого-либо значения; любое знаковое значение возникает в контексте» [Ельмслев 1960: 303–304].

Как видим, также и для Л. Ельмслева лексические единицы сами по себе не обладают смыслом, а то, что принято считать смыслом слова, есть смысл слова в его наиболее употребительном контексте (например «белый» в смысле ‘быть белого цвета’, а не, скажем, ‘быть участником Белого движения’).

Что касается поэтики, то здесь подобная точка зрения, исходящая из различия между текстуальным и узуальными смыслами, применительно к поэтическому языку является общепринятой. Заметим, однако, что

поэт, последовательно реализовывавший этот принцип в своей поэзии, Осип Мандельштам, вовсе не считал контекстуальную зависимость слова характеристикой исключительно поэтического языка — для него это общелингвистическая характеристика слова:

> «Как же быть с прикреплением слова к его значению; неужели это крепостная зависимость? Ведь слово не вещь. Его значимость нисколько не перевод его самого. На самом деле никогда не было так, чтобы кто-нибудь крестил вещь, назвал ее придуманным именем… Разве вещь хозяин слова? Слово — Психея. Живое слово не обозначает предметы, а свободно выбирает, как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, вещность, милое тело. И вокруг вещи слово блуждает свободно, как душа вокруг брошенного, но не забытого тела» [Мандельштам 1987: 64, 47].

«Живое слово», по О. Мандельштаму, само выбирает обозначаемое им. Тем самым идеи Мандельштама существенно дополняют предложенное Витгенштейном и Ельмслевом — слово не только определяется контекстом, само слово способно «выбирать», в какой «предметной значимости» ему «жить». Ведь сам контекст не задан, а также конструируется из слов — ср. с принципами так называемой «динамической семантики», предполагающей также и воздействие текста на контекст (направление формальной семантики, разрабатываемое Гансом Кампом и Елен Хейм). Тем самым, будучи изменяемым, лексическое значение не только обусловлено, но в то же время и обусловливает конструируемый контекст.

3. Попытаемся эксплицировать основные принципы возможного описания, исходящие из вышеприведенного «текстоцентричного» подхода. Это могут быть принцип контекстной зависимости семантики и принцип композиционности. Их совмещение может показаться неосуществимым: ведь в своей традиционной форме принцип композиционности Г. Фреге утверждает, что семантика целого есть некоторая функция (композиция) от семантики его компонентов, что предполагает у них наличие исходного заданного значений. Не случайно, что во избежание осложнений при рассмотрении композиционности языковых выражений Г. Фреге ограничивается исключительно именами собственными — то есть предельно независимыми от контекста изолированными лексическими единицами. Это явно противоречит его же тезису, но высказанному при анализе … математических выражений:

> «Необходимо всегда учитывать полное предложение. Только в нем слово обладает подлинным значением… Слова обозначают нечто только в контексте предложения» [Фреге 2008: 196, 198].

3.1. Решение может быть найдено, если принцип композиционности понимать не как тривиальную конкатенацию (соположение), а как взаимодействие смысловых единиц. В этом случае основанное на этом принципе описание будет применимо не только к контекстно-независмым композициям, но и для описания контекстно-зависимых смысловых единиц и их сочетаний. Подобная теория исходит из того, что смысл компонента зависит от смысла включающего его целого. Сохраняя основные положения традиционных (словоцентричных или бесконтекстных семантических теорий), она вместе с тем предполагает, что языковая единица не имеет фиксированного смысла вне некоторого контекста, а смысл языковой единицы, в отличие от ее значения (референта), есть внутрисистемное отношение. Как таковое, смысл должен быть представлен не только как парадигматическое отношение, но и как синтагматическое: отношение или операция, соотносящая элементарные (или исходные) смыслы с их композицией. Смысл целого (сочетания, предложения) в соответствии с принципом композиционности и в этом случае рассматривается как функция от компонентов, но в даном случае этот смысл рассматривается не как заданый, а как формируемый в процессе сочетаемостных операций и определяемый только посредством этих операций — как оператор (функция), преобразующий некий исходный смысл в новый комплексный смысл (смысловую композицию)[4]. (Процедуры анализа, описывающие смысл не только как отношение, но и как внутрисинтагматическое (взаимо-) преобразование лексических единиц в текстуальные, хорошо разработаны в поэтике. Попытка их формализации применительно к общелингвистическому описанию

[4] Ср.: «…То, что в естественном языке представляет собой цепочку самостоятельных знаков, превращается в смысловое целое с “размазанным” на всем пространстве семантическим содержанием, то есть тяготеет к превращению в единый знак — носитель смысла. Если текст на естественном языке организуется линейно и дискретен по своей природе, то риторический текст интегрирован в смысловом отношении. Входя в риторическое целое, отдельные слова не только “сдвигаются” в смысловом отношении (всякое слово в художественном тексте — в идеале троп), но и сливаются, смыслы их интегрируются» [Лотман 1992: 179]. Добавим, что идея рассматривать любой текст как разновидность сигнала, то есть как комплексный, но выступающий как неделимая коммуникативная единица знак, была высказана более чем полвека назад в: [Пятигорский 1962]; это вновь приводит к вопросу — насколько специфична подобная «семантическая интеграция» для так называемых риторических текстов и не правомернее ли в этом случае говорить о различии в степени и характере ее проявления.

дана нами в: [Золян 2013а], приложение «О контекстно-зависимой композиционной семантике».)

3.2. При таком подходе с*лово рассматривается не как обладающая заданной лексиконом семантическая постоянная, а как контекстно-зависимая переменная*. Бесконтекстное употребление языкового выражения в таком случае будет описано как производное от множества принятых в данном языке контекстов, а метаязыковое употребление (описание) языковых выражений есть множество контекстов, описывающих смысл данного выражения, в том числе и при его бесконтекстном употреблении.

Это вновь приводит нас к пониманию семантики лексемы/экспрессемы как упорядоченного множества контекстов. Но если слово не может обладать фиксированным и не зависящим от контекста смыслом, то, соответственно, говорящий не в состоянии знать смыслов употребляемых им слов — раз их нет в языке. Это возвращает нас к парадоксальному тезису Витгенштейна: «Человек обладает способностью строить язык, в котором можно выразить любой смысл, не имея представления о том, как и что означает каждое слово» (Трактат, 4.002). В самом деле, именно зависимость слова от контекста позволяет наделять языковые выражения новыми смыслами. Однако есть разница между отсутствием «представления о том, как и что означает каждое слово» в родном языке, и «незнанием» того, «как и что означает каждое слово» на неизвестном говорящему языку. 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. Подобный подход к смыслу слова характерен для поэтической семантики, где как «норма» воспринимается расхождение между общеязыковым и текстуальным смыслом языковой единицы. Он, не снимая разницы между узуальными и окказиональными смыслами, тем не менее не абсолютизирует это различие: оно заключается в способе конструирования и методике экспликации этих

смыслов. Вместе с тем именно в поэзии и поэтической семантике подобный принцип осуществляется с наибольшей интенсивностью и, несмотря на сложность проявления, наглядностью и очевидностью. Взятое из поэтической семантики, это положение оказывается естественным для общеязыковой теории. *Если понимать смысл как функцию от текста, интертекста и контекста, то в таком случае «знание языка» есть творческая способность определить, какой смысл может выражать слово, в том числе и неологизм, в том или ином контексте.* Так, знаменитое выражение *«дыр, бул, щыл»* А. Крученых приобрело значение, определяемое контекстами его цитации (ср.: [Левинтон 2005]). Аналогичные механизмы действуют и в случае металингвистической «глокой куздры», причем в этом случае трудно говорить о какой-либо его «поэтичности»».

4. Попытки лексикологического и лексикографического описания поэтического языка сделало явным не замечаемое ранее: то, что никакое лексикографическое описание живого языка никогда не может быть не только полным, но и быть синхронным относительно момента описания (оно может описать только то что уже имело место: поэтому и к каждому словарю современного языка требуется добавить словарь новых слов и значений, которые, строго говоря, уже перестали быть новыми — их «новизна» заключается в том, что они не были описаны предыдущим словарем).

Неполнота лексикографических описаний носит принципиальный характер — она есть следствие принципиальной открытости множества контекстов, почему всегда возможны новые комбинации смыслов и семантических признаков. Нет и не может быть процедур, исключающих возможность появления контекстов, подобных «бешено спящим зеленым идеям» — напротив, требуются модели, учитывающие такую возможность и предоставляющие метаязыковый инструментарий для их описания.

Словоцентричный подход был выработан в филологии, ориентированной на описание мертвых языков, когда заданы и уже не подвержены изменению все контексты. Иного подхода требует описание динамической языковой деятельности, особенно при ориентации на ее креативные аспекты. Необходимость внесения динамического аспекта была ясно осознана В.П. Григорьевым: разрабатываемая им новая лексикография предусматривает не фиксацию имеющихся словоупотреблений, но скорее их цитацию, данную в полифоничном ключе. При этом оста-

ется возможность учесть и сферу потенциальных контекстов — приводящих к смысловым трансформациям будущих цитаций уже ранее процитированного. Напомним:

> «Не претендуя на готовую истинность, полноту и единственность каждого конкретного из наших решений, подчеркнем, что мы сами выступаем не только как авторы фундаментального лексикографического проекта и, соответственно, исследователи впервые вводимого при этом в научный оборот некоторого *потенциального* множества “цитат”… но и как своеобразные пионеры, впервые *цитирующие* сотни контекстов» [Григорьев 2006].

Поскольку новые контексты и интертексты могут изменять семантику уже имеющихся словоупотреблений, то семантикой слова в подобном «словаре» оказывается не только то значение, которое было выделено при его предыдущих употреблениях, но и те новые значения, которые оно приобретает (или даже: может приобрести) при его дальнейшем функционировании. Такое описание будет отражением перехода слова из единицы текста и/или системы в концепт данной культуры — с вытекающими эвристическими, эстетическими и этическими следствиями.

Литература

Алпатов В.М. О двух подходах к выделению единиц языка // Вопросы языкознания, 1982. № 6. С. 66–73.

Аристотель. Поэтика. Риторика. СПб.: Азбука, 2000. 352 с.

Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. 504 с.

Витгенштейн Л. Логико-философский трактат. М.: Изд-во иностранной литературы, 1958. 131 с.

Волошинов В.Н. Слово в жизни и слово в поэзии // Звезда, 1926. № 6. С. 244–267.

Григорьев В.П. Поэтика слова. М.: Наука, 1979. 343 с.

Григорьев В.П. Грамматика идиостиля. М.: Наука, 1983. 224 с.

Григорьев В.П. К четырехмерному пространству языка (Блок и Хлебников: эвристика в парадигмальных экспрессемах. ПРЕДИСЛОВИЕ // Цитаты для всех. Эвристика в стихах русских поэтов Серебряного века. Электронная книга-словарь. М.: Вэб-Центр «Омега», 2006. [Электронный ресурс]: URL http://www.wco.ru/biblio/books/citata2/Main.htm

Григорьев В.П. О задачах лингвистической поэтики // Изв. АН СССР. Серия лит. и яз., 1966. Т. 25. № 6. С. 489–499.

Григорьев В.П. Эвристика и 4-хмерное пространство языка // Вопросы языкознания, 2004. № 5. С. 58–67.

Ельмслев Л. Пролегомены к теории языка // Новое в лингвистике. Вып. I. М.: Изд-во иностранной литературы, 1960. С. 264–389.

Золян С.Т. О принципах композиционной организации поэтического текста // Проблемы структурной лингвистики 1983. М., 1986. С. 60–74.
Золян С.Т. О словоцентричных и текстоцентричных лингвистических теориях // Язык. Общество. История науки. К 70-летию члена-корреспондента РАН В.М. Алпатова. Тез. докл. межд. конференции. М.: РАН, Ин-т востоковедения, 2015b. С. 46–48.
Золян С.Т. Принцип композиционности и семантика языка // Вестник Ереванского университета. 1990. № 2. С. 56–64.
Золян С.Т. Семантика и семантизация // Гуманитарные чтения. РГГУ – 2014. М.: РГГУ, 2015a. С. 547–575.
Золян С.Т. Семантика и структура поэтического текста. 2-е изд., перераб. и доп. М.: URSS, 2013a. 331 с.
Золян С.Т. Текстоцентричная семантика и теория перевода // Иностранные языки в высшей школе, 2013b. Вып. 2 (25).
Золян С.Т. Языковые функции: возможные расширения модели Р. Якобсона // Роман Якобсон. Тексты, документы, исследования. М.: РГГУ, 1999. С. 638–648.
Левинтон Г.А. Заметки о зауми. 1. Дыр, бул, щыл // Антропология культуры. Вып. 3. К 75-летию Вяч.Вс. Иванова. М., 2005. С. 162–172.
Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста: Структура стиха Л.: Просвещение, 1972. 271 с.
Лотман Ю.М. Риторика // Лотман Ю.М. Избр. соч. в трех томах. Таллинн: Александра, 1992. Т. 1. С. 167–183.
Мандельштам О.Э. Слово и культура: Статьи. М.: Советский писатель, 1987. 320 с.
Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. Изд. 3-е. М.: Академический проект, 2004. 991 с.
Пятигорский А.М. Некоторые общие замечания относительно текста как разновидности сигнала // Структурно-типологические исследования. М.: Наука, 1962. С. 144–154.
Тодоров Ц. Поэтика // Структурализм: «за» и «против». М.: Прогресс, 1975. С. 37–114.
Тынянов Ю.Н. О композиции Евгения Онегина // Ю.Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 52–78.
Фреге Г. Логико-философские труды. Новосибирск, 2008. 280 с.
Якобсон Р. Новейшая русская поэзия. Набросок первый. Прага, 1921. 68 с.
Якобсон Р.О. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». М., 1975. С. 193–230.

Suren Zolyan
Institute of Philosophy, National Academy of Sciences
(Armenia, Yerevan)
surenzolyan@gmail.com

LINGUISTIC POETICS AND GENERAL THEORY OF LANGUAGE. (ON CONTEXT-DEPENDENT SEMANTICS AND TEXT-ORIENTED LINGUISTICS)

We suggest to reconsider the generally accepted conceptions on the relationship between the general theory of language, on the one hand, and the poetic semantics and linguistic poetics, on the other. Based on the concepts of *ekspressema*, *createma* and *evristema* were introduced by V.P.Grigoryev we try to demonstrate the inadequacy of the traditional

dichotomy between the poetic usage of language - as if it were the only creative sphere of linguistic activity - and all another types. The matter is that the text-oriented methods of linguistic poetics have anticipated the lexical-oriented approaches in the general linguistic theory. Thus, linguistic poetics and poetic semantics are grounded on the idea that text is a basic unit of processing and lexical meanings are dependent on contextual and intertextual connections. In accordance of this approach V. Grigoryev had coined the new terminology and elaborated the special principles of compiling the dictionary of the Russian poetry. This was considered as a manifestation of the peculiarity of poetic language. Meanwhile, in the modern corpus linguistics the notion of any lexical unit is treated on similar way. Using the experience of poetic semantics, we put forward some principles of the text-oriented theory of language where word is not seen as a constant semantic entity predetermined through lexicon, but as a context-dependent variable. If meaning is identified as a function dependent on text, intertext and context, so the language proficiency is considered as a creative ability to determine what meaning can express the given word, including neologisms, in a particular context.

Key words: poetic function of language, V. P. Grigoriev, ekspressema, text- oriented linguistic theory, context-dependent semantics.

References

Alpatov V.M. [Two approaches to the identifying of units of language]. *Voprosy jazykoznanija*, 1982, no.6, pp. 66–73. (In Russ.)

Aristotle. *Poetika. Ritorika* [Poetics. Rhetoric]. St. Petersburg, Azbuka Publ., 2000. 352 p.

Bakhtin M.M. *Voprosy literatury i estetiki* [Issues of literature and aesthetics]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1975. 504 p.

Frege G. *Logiko-filosofskie trudy* [Logical and philosophical works]. Novosibirsk, Novosibirsk State University Publ., 2008. 280 p.

Grigoryev V. [On the four-dimensional space of language (Blok and Khlebnikov: heuristics in paradigmatical exspressems. Foreword]. *Tsitaty dlya vsekh. Evristika v stikhakh russkikh poetov Serebryanogo veka. Elektronnaya kniga-slovar'* [Quotations for everyone. Heuristics in poetry of Russian poets of the Silver Age. E-book dictionary]. Moscow, Web Center „Omega" - 2006 [electronic resource]. Available at : URL http://www.wco.ru/biblio/books/citata2/Main.htm (accesed at: 23.05.2015) (In Russ.)

Grigoryev V.P. *Poetika slova* [Poetics of word.]. Moscow, Nauka Publ., 1979. 343 p.

Grigoryev V.P. [Heuristics and 4-th dimensional language space]. *Voprosy jazykoznanija*, 2004, no. 5, pp. 58–67. (In Russ.)

Grigoryev V.P. [On the objectives of linguistic poetics]. *Izvestia AN SSSR. Seriya lit. i yaz,.* 1966, Vol. 25, no. 6, pp. 489–499. (In Russ.)

Grigoryev V.P. *Grammatika idiostilya* [The Grammar of idiostyle]. Moscow, Nauka Publ., 1983 224 p.

Hjelmslev L. [Prolegomena to a theory of language]. *Novoe v lingvistike* [New in linguistics]. Vol.1, Izd-vo Inostrannoi literatury Publ., Moscow, 1960, pp. 264–389. (In Russ.)

Jakobson P. *Noveishaya russkaya poeziya* [The newest Russian poetry]. Prague, 1921. 68 p.

Jakobson R.O. [Linguistics and Poetics]. *Strukturalizm: «za» i «protiv»* [Structuralism „for" and „against"]. M., Progress Publ., 1975, pp. 193–230. (In Russ.)

Levinton G. [A Notes on *zaum*. 1. *Dyr, bul, shchyl*]. *Antropologiya kul'tury. Vyp. 3. K 75-letiyu Vyach.Vs .Ivanova* [Cultural Anthropology. V. 3. On the 75th anniversary of V.V .Ivanova]. Moscow, 2005, pp. 162–172. (In Russ.)

Lotman Y.M. *Analiz poeticheskogo teksta: Struktura stikha* [Analysis of the poetic text: structure of verse]. Leningrad, Prosveshchenie Publ., 1972. 271 p.

Lotman Yu.M. [Rhetoric]. Lotman Yu.M. *Izbr. Soch.* [Selected writings]. Vol. 1. Tallinn, Aleksandra Publ., 1992, pp. 167–183. (In Russ.)

Mandelstam Osip. *Slovo i kul'tura. Stat'i* [Word and culture, articles]. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1987. 320 p.

Pyatigorskij A.M. [Some General Comments about text as a kind of signal]. *Strukturno-tipologicheskie issledovaniya* [Structural and typological researches]. Moscow, Nauka Publ., 1962, pp. 144–154. (In Russ.)

Stepanov Y.S. *Konstanty. Slovar' russkoi kul'tury* [Constants. Dictionary of Russian culture]. 3rd. ed, Moscow, Akademicheskii Proekt Publ., 2004. 991 p.

Todorov T. [Poetics]. Strukturalizm: «za» i «protiv» [Structuralism „for" and „against"]. Moscow, Progress Publ., 1975, pp. 37–114. (In Russ.)

Tynyanov Yu.N. [About the «Evgenij Onegin» Composition]. Tynyanov, Yu.N. *Poetika. Istoriya literatury. Kino* [Poetics. The history of literature. Cinematography]. Moscow, Nauka Publ., 1977. pp. 52–78. (In Russ.)

Voloshinov V.N. [Word in life and word in poetry]. *Zvezda*, 1926, no. 6, pp. 244–267. (In Russ.)

Wittgenstein L. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Moscow, Izd. inostrannoi literatury Publ., 1958. 131 p.

Zolyan S.T. [Tekstocentric semantics and theory of translation]. *Inostrannye yazyki v vysshei shkole*, 2013b, Issue 2 (25). (In Russ.)

Zolyan S.T. [Text: semantics and semantization]. *Gumanitarniye Chteniya. RGGU — 2014* [Readings in Humanities. RSUH — 2014]. Moskow, RGGU Publ., 2015a, pp. 547–575. (In Russ.)

Zolyan S.T. [Functions of language: possible extensions of the R. Jakobson's model]. Roman Yakobson. *Teksty, dokumenty, issledovaniya* [The texts, documents and researches]. Moscow, RGGU Publ., 1999, pp. 638–648. (In Russ.)

Zolyan S.T. [On the principles of compositional organization of the poetic text]. *Problemy strukturnoi lingvistiki 1983* [Problems of structural linguistics 1983]. Moscow, 1986, pp. 60–74. (In Russ.)

Zolyan S.T. [On the word-centric and text-centric linguistic theories]. *Yazyk. Obshchestvo. Istoriya nauki. K 70-letiyu V.M. Alpatova". Tez. Dokl mezhd konferentsii* [Language. Society. The history of science. On the 70th anniversary of V.M. Alpatov. Proc. of the int. conf., M., Russian Academy of Sciences, Institute of Oriental Studies]. Moscow, RAN, In-t vostokovedeniya Publ., 2015, pp. 46–48. (In Russ.)

Zolyan S.T. [The principle of compositionality and semantics of language]. *Vestnik Erevanskogo universiteta*, 1990, no. 2, pp. 56–64. (In Russ.)

Zolyan S.T. *Semantika i struktura poeticheskogo teksta* [The semantics and structure of the poetic text.]. 2nd ed., rev. and ext. Moscow, URSS Publ., 2013. 331 p.

***Михаил Эпштейн*[1,2]**

[1]*Эморийский университет*
[1]*(США, Атланта, Джорджия)*
[2]*Даремский университет*
[2]*(Великобритания, Дарем)*
russmne@emory.edu

Поэтический вектор цивилизации

Статья рассматривает поэтическое как тип мировоззрения, которое оказывает все более сильное воздействие на социальное и техническое развитие цивилизации. Вопреки расхожему мнению об упадке поэзии в технический век, поэзия, как стремление к образному постижению и преобразованию мира, остается важнейшим двигателем цивилизации. Возникают новые, внекнижные, внестиховые формы бытия поэзии, которые исследуются в статье: антропоэйя, биопоэйя, космопоэйя, ноопоэйя, социопоэйя, технопоэйя. Например, техника не менее метафорична и символична, чем поэзия, но воплощает эту энергию созидания не в словах, а в поэтически преображенной материи, где каждый элемент «играет» с природой, преодолевает силу тяжести, дальность расстояний. Технопоэйя, воплощенная в авиации, ракетостроении, электронике, интернете, позволяет прозревать незримое, слышать неслышимое, говорить на многих языках. Технопоэйя — поэтическая сторона техники как деятельности, воплощающей творческие устремления человека и символическое видение мира. Статья рассматривает «физику поэзии», как ее понимали сюрреалисты, и показывает, что поэтическое восприятие вещи не противостоит ее утилитарной функции, но может гармонически с ней сочетаться. Наука и техника нашего времени разрабатывают и реализуют ряд фундаментальных биопоэтических и космопоэтических метафор: Вселенная — компьютер, планета — живой организм, компьютер — мозг, интернет — нервная система, вирусы инфекционные — и компьютерные, гены — язык, жизнь — процесс письма… Метафора входит в состав научного мировоззрения и становится движущей силой новых открытий. Филологии и поэтике необходимо разработать новые способы анализа поэтических феноменов, воплощающихся не в словах, не в стихах, но в научном мышлении и технической деятельности, в процессах жизни и в организации общества. Соответственно следует ожидать формирования новых дисциплин: технопоэтики, биопоэтики, социопоэтики…

Ключевые слова: поэзия, сверхпоэзия, метафора, технопоэйя, биопоэйя, социопоэйя, наука, техника, биотехнология, физика поэзии, сюрреализм.

1. Прогресс и поэзия

Есть ли какие-то определенные векторы в развитии человечества? На этот вопрос существует много ответов: демографический рост, экономический и технический прогресс, демократизация политических систем, глобализация… Все эти векторы в принципе совместимы и складываются в общий поступательный ход истории.

Однако есть еще один вектор, обычно не упоминаемый в этом ряду: усиление поэтического — поэтизация космоса, жизни, общества, техники и самого человека. Это представление о прогрессе как поэзисе (от греческого «поэзис», ποίησις, что буквально означает «творчество»), на первый взгляд, противоречит ранее обозначенным тенденциям. Разве экономический, технический, информационный прогресс не ведет к ослаблению поэтического начала, которое отступает все дальше в золотой век мифов, сказок, легенд? Эта «депоэтизация», казалось бы, проходит через всю историю человечества и особенно усиливается в промышленный век. Скорбный итог подводит Е. Баратынский в стихотворении «Последний поэт» (1835): «Исчезнули при свете просвещенья / Поэзии ребяческие сны, / И не о ней хлопочут поколенья, / Промышленным заботам преданы».

Не только поэты отмечают упадок поэтического. О том же, но уже на языке экономической науки, писал К. Маркс в Предисловии к «К критике политической экономии» (1858–1859): «…Возможен ли Ахиллес в эпоху пороха и свинца? Или вообще “Илиада” наряду с печатным станком и типографской машиной? И разве не исчезают неизбежно сказания и песни и музы, а тем самым и необходимые предпосылки эпической поэзии с появлением печатного станка?» [Маркс].

Я полагаю, что, вопреки мнению о бездушном техницизме и прагматизме XXI века, он обещает стать веком поэзии — в гораздо более широком смысле, чем мы склонны это представлять. Поэзия никуда не уходит из жизни человечества, она возрождается в самых крупных масштабах на уровне мегатрендов цивилизации.

Что мы, собственно, понимаем под поэзией? Это особое, творческое восприятие мира, которое улавливает в каждом явлении образ других явлений, их отражение, отголосок. Например, внешнее пространство выступает как образ внутреннего, и наоборот: «Единое — и внутримировое / пространство все связует. И во мне / летают птицы. К дольней вышине / хочу подняться, — и шумлю листвою» (Р.-М. Рильке).

Вместе с тем поэзия — это особая форма речи, в которой ритмический повтор слов и слогов усиливает их смысловую перекличку. Поэзия — поиск скрытых подобий, объединение предметов на основе их сходства или смежности (метафоры, метонимии и другие тропы). Созвучия, в том числе рифмы, выступают как форма умножения ассоциативных связей, сопряжения далеких явлений. Поэзия одаряет одни вещи именами других, раскрывая их перевоплотимость, метаморфозу: «Золотою лягушкой луна / Распласталась на тихой воде. / Словно яблонный

цвет, седина / У отца пролилась в бороде» (С. Есенин). Поэзия — это Всё во всем, это мера взаимопроникновения вещей.

2. Антропоэйя и технопоэйя

В древней Греции почитались девять муз, покровительниц поэзии, наук и искусств: Каллиопа — эпической поэзии, Эвтерпа — лирической, Мельпомена — трагедии, Клио — истории, Урания — астрономии… Ныне пришло время пополнить этот панмусейон новыми музами, такими как: Антропоэйя, Технопоэйя, Космопоэйя, Биопоэйя, Социопоэйя, Экономоэйя, Ноопоэйя… Эти виды творчества не вмещаются в рамки известных искусств и «поэзий» и задают смысл будущему человечества.

Первая из этих новых муз — антропоэйя — совокупность всех практик, направленных на создание и пересоздание человеческих существ. Величайший акт антропоэйи, как она описана в Библии, — сотворение человека «по образу и подобию» Бога, что прямо указывают на поэтическую природу человека как метафоры. Человек — это тварь не в буквальном значении (как растения или животные), а в переносном, поскольку выступает как образ самого Творца, как иконический знак Бога: между ними сложная семиотическая игра, отношения означающего и означаемого. Человек не тождествен Богу, но метафора Бога, т.е. обладает некоторыми Его признаками: способностью мышления, творчества, именования вещей, свободой воли. Именно как к метафоре и следует относиться к человеку, т.е. воспринимать его поэтически. Между Богом и человеком не логическая связь, а поэтическая, образная, основанная на уподоблении, сходстве. Это и есть цивилизация. Орудия труда, технические изобретения, научные открытия, произведения искусства — все это способ творить мир по образу и подобию человека, как сам он сотворен по образу и подобию Творца. Поэтому метафора, как перенос по сходству, господствует не только в поэзии, но во всей деятельности человека, преобразующей мир. В продуктах цивилизации, например, в картинах или зданиях, в ракетах или компьютерах, мы обнаруживаем не присутствие самого человека, как природного существа, но его бесконечно множимые образы, символические проекции, метафоры его способностей и потребностей. «Значение техники установимо только исходя из души», — утверждал О. Шпенглер [Шпенглер]. Все чудеса техники — это по сути метафоры душевных потребностей: стремление к скорости, полету, парению, взаимопроникновению душ… Вот самое наглядное: дом — метафора тела; очки и микроскоп —

метафора глаз; компьютер — метафора мозга, обрабатывающего информацию; лазер — метафора устремления за светом. «О, как же я хочу, / Нечуемый никем, / Лететь вослед лучу, / Где нет меня совсем! / А ты в кругу лучись, — / Другого счастья нет, / И у звезды учись / Тому, что значит свет» (О. Мандельштам). Душа стремится лететь вослед лучу — и эта потребность, в ее рациональном, изобретательском преломлении, порождает лазер, прибор для целенаправленного потока излучения.

Человек, сотворенный как метафора, сам продолжает творить мир метафор. Антропоэйя переходит в технопоэйю. Собственно, вся техническая цивилизация — это множественность образов человека, его ликов и перевоплощений. Информационные технологии — это образ воспринимающего и мыслящего человека, способного раздвигать на огромные расстояния область видимого, слышимого, понимаемого. Коммуникативные технологии — это образ языка, способность человека выражать себя и общаться с другими. Транспортные технологии — это образ человека в движении, гиперболическое усиление его способности бегать, прыгать, плавать. Производственные технологии — образ человека, создающего орудия труда и предметы потребления.

Техника не менее метафорична и символична, чем поэзия, но воплощает эту энергию созидания не в словах, а в поэтически преображенной материи, где каждый элемент «играет» с природой, преодолевает силу тяжести, дальность расстояний, ограниченность телесных возможностей. Технопоэйя, воплощенная в авиации, ракетостроении, электронике, интернете, новейших средствах связи, позволяет прозревать незримое, слышать неслышимое, говорить на многих языках, нести слово от человеческих уст в космическую даль. Подобно пушкинскому «шестикрылому серафиму», она распахивает просторы земли и неба. Технопоэйя — поэтическая сторона техники как деятельности, воплощающей творческие устремления человека и символическое видение мира.

3. Физика поэзии

Можно рассматривать все цивилизационные процессы не только как поэтизацию космоса, но и как космизацию самой поэзии, ее проникновение во все области бытия. В статье «Кризис объекта» (1936) Андре Бретон провозгласил: «Творчество “сюрреалистических объектов” отвечает, по словам Поля Элюара, потребности в настоящей “физике поэзии”» [Бретон]. Действительно, сюрреализм выходит за пределы

вербальности и двумерной (картинной) визуальности, создавая трехмерные объекты. При этом господствует именно сюрреалистическая логика абсурда: объекты оказываются поэтичными лишь в той мере, в какой демонстративно лишены прагматических функций. Например, «Подарок» Мана Рэя (1921) — утюг, в подошву которого впаян частокол из гвоздей, что делает его непригодным к употреблению. А «Завтрак в мехах» Мерет Оппенгейм (1936) — это чашка, блюдце и ложка, покрытые мехом китайской газели.

Однако поэтичность объекта не обязательно исключает его утилитарную функцию. А. Бретон ссылался на Лотреамона, который еще в XIX в. предложил такое определение: «красота — это случайная встреча швейной машинки и зонтика на анатомическом столе». Эта фраза стала девизом сюрреализма. Однако встреча швейной машинки и зонтика на анатомическом столе далеко не случайна, поскольку перед нами — три воплощения заостренности: швейная игла, спицы зонтика и хирургический скальпель. Раскрытие спиц зонтика и вертикальное движение швейной иглы в процессе шитья вторят друг другу, как и колесо машинки — круглой форме зонта. Так что поэтична не случайность, а именно глубоко скрытая закономерность объектов и их сочетаний. В этом смысле поэзия даже более рациональна, чем история, и сближается с философией. «Поэзия содержит в себе более философского и серьезного элемента, чем история: она представляет более общее, а история — частное» [Аристотель].

Самолеты, поезда, ракеты, телефоны, компьютеры — все это поэтические объекты, но не сюрреалистические, а составляющие реальность современной цивилизации. Это поэзия за гранью слов, воистину физика поэзии, ее технические и социальные тела. В них нет абсурда или гротеска, но они метафоричны и/или метонимичны, поскольку переносят на материю свойства человеческого тела или устремления души (собственно, «метафора» — это перенос или перевозка, в Греции «метафорами» называют грузовые машины). Так, телефон — это метафора слуха и метонимия уха (т.е. переносит на аппарат признаки слушающего устройства по смежности). В телефоне или ракете, в отличие от сюрреальных объектов, утилитарность и поэтичность не противоречат друг другу, напротив, сама утилитарность достигается здесь поэтическими средствами. Технопоэйя позволяет взглянуть на всю историю техники как на сращение поэтичности с утилитарностью.

4. Биопоэйя

Биопоэйя — совокупность биотехнологий, преобразующих живой мир и самого человека. Проявления биопоэйи многообразны: от создания новых разновидностей организмов до трехмерной печати органов и их модификаций. Вообще жизнь несет в себе многие свойства поэзии. Не случайно одна из самых влиятельных научных теорий жизни называется «автопоэзис»: так в начале 1970-х годов биологи У. Матурана и Ф. Варела охарактеризовали самопостроение, самовоспроизводство живых существ. Общее между жизнью и поэзией — язык, генетический и вербальный. Знаковые процессы идут на всех уровнях организации живого, от клеток до организмов и экосистем. Причем в генетическом языке, как показывают исследования по биосемиотике, есть своя синонимия, омонимия и метафорика, т.е. приемы построения поэтических образов.

Гибридизация — один из нагляднейших метафорических процессов в природе, когда генетический материал разных биологических видов объединяется в одной клетке. Отсюда и естественная генная инженерия, так называемый горизонтальный перенос, когда с помощью особых вирусов переносятся гены между весьма отдаленными видами, даже между растениями и животными, — так порождаются новые виды. На основе этих переносов в ходе искусственной селекции создаются новые сорта культурных растений, — это, в сущности, живые, растущие метафоры, поскольку одни растения приобретают свойства других. Чего стоят одни только поэтические названия сортов, выведенных американским селекционером Лютером Бёрбанком: айва с запахом ананаса, георгины с запахом магнолии, голубой мак, душистый георгин, ежемалина (гибрид ежевики и малины)… Н. Заболоцкий в «Венчании плодами» прославляет творение новых растений, сходное со стихотворчеством: «Плоды Мичурина и кактусы Бербанка, прозрачные, как солнечная банка…»

Персонификация сил природы, в частности, наделение животных способностью речи (как в сказках и баснях) — один из древнейших приемов поэтической образности. Сейчас такое «оразумливание» уже не только фантазия, оно начинает входить в практику еще одной новейшей поэзии — зоопоэйи. Создаются реальные возможности общения с животными (прежде всего, шимпанзе) благодаря языкам-посредникам, что может привести к новым, глубинно-диалогическим взаимоотношениям человека с миром живого [Зорина, Смирнова 2006]. Опять-таки вспоминается образ образумленной и перевоспитанной природы в поэ-

ме Н. Заболоцкого «Торжество земледелия»: «Здесь волк с железным микроскопом / Звезду вечернюю поет, / Здесь конь с редиской и укропом / Беседы длинные ведет». Поэтический прием — олицетворенный образ природы — становится в биопоэйе экспериментом по ее практическому преображению.

К биопоэйе в узком смысле можно отнести и собственно поэтические опыты Ars Chimaera, или искусства химер. По определению Дмитрия Булатова, это «целенаправленное конструирование новых, не существующих в природе сочетаний генов, позволяющих получить организмы с наследуемыми заданными эстетическими свойствами» [Булатов]. Использования генетических и биохимических методик позволяет создавать, например, люминесцирующие растения, не имеющие никакого утилитарного назначения, но призванные воздействовать эстетически.

5. Социопоэйя и экономоэйя

От биопоэйи перейдем к социопоэйе — поэтической стороне общественной жизни, социального творчества. Мы не просто исполняем отведенные нам обществом роли, но все больше играем их, внутренне дистанцируясь от своей функции/идентичности и воспринимая ее как метафору. Это карнавально-театральная, условно-игровая сторона социальности: по словам Шекспира, мир — театр, и мы в нем актеры. Так, современное общество все больше формируется социальными сетями, где соотношение между автором и его персонажем становится условным, образным. В сетевых сообществах мы играем в других людей, формируем себя по образу не-себя или не-только-себя, что оказывается мощным фактором формирования новых метафорических сообществ, социопоэтической среды. Мы отрываемся от своих биографических идентичностей и превращаемся в творцов самих себя, своих аватаров, как поэты — своих лирических героев. Авторство и аватарность — две ипостаси сетевой социопоэйи. Каждый блогер создает, прежде всего, свое «лицо», «книголичность» (facebook), а порой выступает и в облике нескольких персонажей, под ником (псевдонимом, гетеронимом), чтобы подчеркнуть дистанцию между собой как автором и своими масками.

Социопоэйя — это путь странников в иное, переходящих из роли в роль, «как образ входит в образ и как предмет сечет предмет» (Пастернак). Это не шизофренически расколотая, а богатая, многоролевая, «многосамостная» личность, которой тесно в рамках одного «я». Такая

множимость «я» всегда наблюдается в актах художественного творчества, когда личность условно перевоплощается на сцене или в романе. Социопоэйя — это умножение идентичностей, «самообразов» человека по мере его социального и профессионального развития. Раньше человек был на всю жизнь прикован к своего ремеслу, теперь его профессиональная мобильность резко возросла, как и продолжительность жизни. Человек может переучиваться, менять занятия, приобретать новые навыки, многообразно воплощать себя. Он осваивает искусство метаморфозы и становится социально и профессионально полиморфным. Как писал П. Валери, «человек, лишенный возможности прожить множество жизней помимо своей, не мог бы прожить и собственной» («Поэзия и абстрактная мысль») [Валери]. Именно такая возможность быть собой благодаря возможности быть множеством других и составляет основу поэтического. Человек XXI века поэтичен, поскольку вмещает в себя гораздо больше разных творческих обликов, чем люди предыдущих эпох.

Особенно сильно увеличивается послепенсионная фаза жизни, когда, обеспечив себе достаток, человек свободен для реализации и таких своих дарований, которым раньше не находил применения в прагматической системе разделения труда. Две тысячи лет назад Сенека обрушивался на «стариков, что с особым усердием готовятся занимать должности, путешествовать, торговать. Что гнуснее старика, начинающего жизнь сначала?» [Сенека]. Но сейчас старость для множества людей становится именно новым началом - поэтическим. Этот возраст — после 60 — даже неверно называть старостью, поскольку человек еще полон физических сил и одновременно наделен свободой выбора, всей палитрой способов самореализации. Он может пробовать себя на самых разных поприщах, стать художником, журналистом, полиглотом, путешествовать по миру, вбирая разные традиции и культуры Это акме жизни, вторая зрелость, которая в развитых странах продолжается до 80–85 лет. Это самая поэтическая фаза жизни, по степени своей «метаморфозности» сравнимая с детством и юностью, когда человек еще не определил свою профессиональную идентичность и социальные роли. Теперь он уже освобождается от этой односторонности и утилитарности. Это возраст деидентификации.

Меняется и бытие вещи в современном обществе, оно тоже становится поэтическим, оправдывая введение понятия «экономопоэйя» (от греч. οἰκονόμος — управляющий домом, распорядитель). Постиндустриальный капитализм меняет психологию потребителя, превращая

его из придатка собственности в творца самого себя. Раньше человек жил в мире прочных, долговечных вещей, которые переживали его, переходили к правнукам. Теперь товары покупаются не для накопления, не для передачи их материальной ценности потомству, а ради эксперимента над самим собой. Товар — это метафора моего «я», одно из его подобий, которое сменяется другим. Я покупаю ракетку — значит, сегодня я спортсмен, мое «я» — это упругость мяча, радость удара. Во мне самом есть эта эластичность, резкость взмаха и точность прицела; я покупаю ракетки, чтобы проявить свои лучшие качества. Новые костюмы, телефоны, автомобиль суть разные возможности для меня быть другим, тем, каким меня еще нет.

Отсюда быстрая моральная и психологическая изнашиваемость вещи, которая легко отправляется на свалку, — ведь впереди, в некоем поэтическом просвете, лучится сущность абсолютного товара, который столь же неуловим, как мое подсознание, мое сверх-Я. То, что предлагается к покупке, есть лишь одна из многих затерянных частиц моего «я», и товар напоминает мне о ней, погружает в романтическую грезу о моем всесилии, всезнании, вездесущности. Реклама поэтична, как намек на то, чем ты можешь стать, мимолетная греза иного существования, зов к трансценденции. Современный капитализм, пресловутое «общество потребления» — это поэзия вещей, лишенных тяжкого материального субстрата и превращенных в знаки меняющихся возможностей, подвижных соотношений между мною сегодняшним и мною будущим.

6. Ноопоэйя. Наука как сверхпоэзия

Можно говорить о еще одной сверхпоэзии, о ноопоэйе (греч. νόος, noos — разум) — поэтичности самого разума, каким он выступает в новейшей науке. Чем выше уровень развития науки и техники, тем глубже их поэтичность. А. Эйнштейн полагал, что «в научном мышлении всегда присутствует элемент поэзии. Настоящая наука и настоящая музыка требуют однородного мыслительного процесса» [Эйнштейн].

Поэтична квантовая физика, представляющая элементарный микрообъект и частицей, и волной. Согласно теории квантовой запутанности, даже объекты, разнесенные на огромные расстояния, оказываются взаимозависимыми (нелокальными), и квантовое состояние передается от одного к другому вне законов пространства и времени. Это глубоко поэтическая идея, нарушающая логику эмпирического рассудка. Поэтична теория относительности: во всяком кусочке материи можно видеть

огромность заложенной в нем энергии расщепления атомов — глубоко метафорический взгляд.

Столь же поэтично и современное понимание информационной природы материи. «Вселенная, в сущности, является гигантским компьютером, в котором каждый атом и каждая элементарная частица содержат биты информации…» [Ллойд 2013: 7]. Представление о том, что Вселенная и все составляющие ее частицы непрерывно производят вычисление на квантовом уровне, — это концепция современной информационной теории и одновременно одна из самых головокружительных метафор.

Поэтична Всемирная паутина, передающая мгновенно наши мысли и облики на любые расстояния. Поэтический принцип «всё во всём» определяет работу поисковых систем в интернете. Проводя поиск по определенному слову или выражению, мы мгновенно собираем вместе все тексты, когда-либо написанные, и создаем новое текстуальное целое, симфонию смыслов, пронизанную единым лейтмотивом. Тексты, вступающие таким образом в ассоциативную связь, можно назвать рифмо-текстами, поскольку у них есть общий словесный элемент, своего рода внутренняя рифма. Поисковые системы — это, собственно, порождающие механизмы текстовой рифмовки и создания новых вербальных массивов, пронизанных лейтмотивами-ассоциациями.

Сами ученые поражаются красоте и элегантности формул, которыми описываются законы мироздания, — очевидно, что это не только физические, но и эстетические законы. Недаром физик Брайан Грин назвал свою знаменитую книгу, посвященную суперструнам и поискам «окончательной» научной теории, «Элегантная вселенная» (1999). Собственно, большая наука и есть главная поэзия нашего времени.

Метафора «человек — Бог» всегда была осевой для цивилизации, ищущей путей раскрытия божественного в человеке и человеческого в Боге. Но в наше время к ней прибавился ряд других фундаментальных метафор: Вселенная — компьютер, планета — живой организм, компьютер — мозг, интернет — нервная система, вирусы инфекционные — и компьютерные, гены — язык, жизнь — процесс письма… Оттого, что смысл этих метафор подтверждается наукой или реализуется техникой, они не становятся менее поэтичными. Так поэзия входит в состав научного мировоззрения и становится движущей силой новых открытий.

7. Поэзия на вершинах цивилизации

Сверхпоэзия, выходя далеко за пределы слов, остается поэзией, т.е. искусством метаморфоз, перевоплощения одного образа в другой по признакам сходства или смежности. Поэзия теряет свой удельный вес на вербальном уровне, но расширяет свое могущество в гораздо более крупных масштабах, на уровне технических и социальных преобразований. Для понимания такой сверхпоэзии нужны сверхпоэтика и сверхфилология, которые могли бы исследовать метафоры и метонимии, оксюмороны и гиперболы, выраженные не только в словах, но и в вещах, в техносфере и в социосфере. Соответственно вышеуказанным сверхпоэзиям выстраивается ряд новых поэтик: космопоэтика, технопоэтика, биопоэтика… Эти дисциплины могли бы изучать поэтику технических изобретений, рассматривать астрономические приборы как усилители-гиперболы или анализировать созидательное и разрушительное применение одних и тех же технологий как примеры антитез и оксюморонов (пассажирская и военная авиация, управляемый и взрывной термоядерный синтез).

Поэзия, какой она предстает в древних мифах, — это не просто лучшие слова в лучшем порядке, это сила, равнозначная заклинанию и молитве, властвующая над природой. Орфей своим пеньем мог передвигать деревья и скалы, приручать диких животных, повелевать стихиями. Когда Вяйнемёйнен в «Калевале» запел вещую руну, всколыхнулись озера, задрожали и осыпались горы. Эта власть поэзии не ушла в далекое прошлое, не осталась всего лишь красивой легендой. Сегодня, на наших глазах, поэзия продолжает преображать мир, причем более могущественно и всесторонне, чем когда-либо раньше. Физика, биология, энергетика, информатика приходят на службу поэзии, которая определяет смысл прогресса-поэзиса высшей целью, ранее достижимой только в слове: творить мироздание как поэтическую композицию, где все отражается во всем. Поэзия выходит из своей ранней, словесно-стиховой формы и, как двигатель самых мощных трансформаций, вооружается энергией науки и техники, инструментами всех знаний и профессий, чтобы так же магически преображать мир, как это раньше удавалось только в стихах и песнопениях.

Литература

Аристотель. Поэтика (IX). [Электронный ресурс]. URL: http://philosophy.ru/library/aristotle/poet.html

Бретон А. Кризис объекта. [Электронный ресурс]. URL: http://www.guelman.ru/maksimka/n5/breton.htm

Булатов Д. Русская рулетка. [Электронный ресурс]. URL: http://www.vavilon.ru/textonly/issue10/bulatov.html

Валери П. Поэзия и абстрактная мысль. [Электронный ресурс]. URL: http://lib.ru/CULTURE/VALERY/about_art.txt

Зорина З.А., *Смирнова А.А.* О чем рассказали «говорящие» обезьяны. М., 2006.

Ллойд С. Программируя Вселенную. Квантовый компьютер и будущее науки. М.: Альпина нон-фикшн, 2013.

Маркс К. Введение (Из экономических рукописей 1857–1858 годов). [Электронный ресурс]. URL: http://www.esperanto.mv.ru/Marksismo/Vved/vved.html

Сенека Л.А. Нравственные письма к Луцилию (письмо XIII). [Электронный ресурс]. URL: http://ancientrome.ru/antlitr/t.htm?a=1346570013

Шпенглер О. Человек и техника. [Электронный ресурс]. URL: http://philosophy.mitht.ru/spengler.htm

Эйнштейн А. Афоризмы. [Электронный ресурс]. URL: http://www.orator.ru/einstein.html

***Mikhail Epstein*[1,2]**
[1]Emory University
[1](USA, Atlanta, Georgia)
[2]Durham University
[2](United Kingdom, Durham)
russmne@emory.edu

THE POETIC VECTOR OF CIVILIZATION

The article regards poetry as the type of a world view that has profound effect on the social and technical development of civilization. Contrary to popular belief about the decline of poetry in the technological age, poetry, as the desire for imaginative comprehension and transformation of the world, remains the most powerful engine of civilization. There are new, non-linguistic forms of existence of poetry (outside of verses and books) that are explored in the article: anthropoeia, biopoeia, kosmopoeia, noopoeia, sociopoeia, technopoeia… For example, the technique is no less metaphorical and symbolic than poetry is, but it embodies the energy of creation not in words, but in the poetically transfigured matter where each element is „playing" with nature, overcomes the force of gravity, the distances of time and space. Tehnopoeia as realized in aviation, rocketry, electronics, Internet, new means of communication, allows to see clearly the invisible, to hear the inaudible, to speak many languages. Technopoeia is the poetic aspect of technology as an activity that implements the creative aspirations of humans and the symbolic vision of the world. The article examines the „physics of poetry," as it was understood by Surrealists, and shows that the poetic perception of things is not opposed to its utilitarian functions, but both can be harmoniously combined. Contemporatry science and technology aspire to implement a number of fundamental biopoetic and cosmopoetic metaphors: the universe — a computer, a planet — a living organism, the computer — the brain, the Internet — the nervous system, infectious viruses — computer and genes, the language of life — the process of writing… The metaphor becomes an integral part of the scientific outlook and the driving force behind the new discovery. Philology and poetics need to develop new methods of analysis of poetic phenomena as embodied not in

verses, but in scientific thinking and technological activities, in the processes of life and in the organization of society. Accordingly, one can expect the emergence of new disciplines: noopoetika, tehnopoetika, biopoetika, sotsiopoetika.

Key words: poetry, superpoetry, metaphor, technopoeia, biopoeia, sociopoeia, science, technology, biotechnology, physics of poetry, surrealism.

R e f e r e n c e s

Aristotle. *Poetika* [Poetics]. Available at: http://philosophy.ru/library/aristotle/poet.html

Breton A. *Krizis ob'ekta* [The Crisis of Object]. Available at: http://www.guelman.ru/maksimka/n5/breton.htm

Bulatov D. *Russkaia ruletka* [Russian roulette]. Available at: http://www.vavilon.ru/textonly/issue10/bulatov.html

Valery P. *Poeziia i abstraktnaia mysl'* [Poetry and abstract thought]. Available at: http://lib.ru/CULTURE/VALERY/about_art.txt

Zorina Z.A., Smirnova A.A. *O chem rasskazali ‚govoriashchie' obez'iany* [What did the „speaking" apes tell about]. Moscow, 2006.

Lloyd S. *Programming the Universe: A Quantum Computer Scientist Takes on the Cosmos*. M., Alpina non-fiction, 2013.

Marx K. Vvedenie [Introduction]. *Iz ekonomicheskikh rukopisei 1857–1858* [From economic manuscripts of 1857–1858]. Available at: http://www.esperanto.mv.ru/Marksismo/Vved/vved.html

Seneca L.A. *Nravstvennye pis'ma k Lutsiliiu* [Moral letters to Lucilium] (letter XIII). Available at: http://ancientrome.ru/antlitr/t.htm?a=1346570013

Spengler O. *Chelovek i tekhnika* [Man and technique]. Available at: http://philosophy.mitht.ru/spengler.htm

Einstein A. *Aforizmy* [Aphorisms]. Available at: http://www.orator.ru/einstein.html

Т. Б. Радбиль

Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского
(Россия, Нижний Новгород)
timur@radbil.ru

Постулат о невозможности бессмысленного текста в свете лингвистики креатива

В работе рассматриваются лингвистические, лингвопрагматические и общесемиотические условия возникновения осмысленности художественного высказывания, не имеющего возможности осмысления в рамках моделей стандартного функционирования языка. Текст в этом аспекте рассматривается как коммуникативное событие в поле речевого взаимодействия «автор»/«читатель». Доказывается, что рецепция адресата/читателя имеет потенциал восполнения смысловых «лакун» и осмысляемости языковых и текстовых девиаций как в рамках художественной модели, предлагаемой автором, так и вне этих рамок. Фундаментом подобного подхода является понимание смысла как функции читателя, а не автора; как функции пропозициональной установки, а не пропозиции; как импликатуры дискурса особого типа. На этой основе предлагается постулат о невозможности бессмысленного текста. Также устанавливается градация бессмысленности (в каком смысле «бессмысленность»): онтологическая, логическая, семиотическая, эпистемологическая, семантическая, грамматическая, прагматическая и пр. Т.е. высказывание может быть «бессмысленным» на одном уровне рецепции, но вполне осмысленным на другом. В целом выявлено три типа условий, формирующих невозможность бессмысленного текста в поле читательской рецепции: прагматические, семиотические и культурные условия. Это в свою очередь позволяет постулировать особую интерпретацию категории «художественности» как такого качества/свойства текста, на котором исчезает сама возможность бессмысленности. Текст как антиэнтропийная сущность всегда противостоит хаосу и бессмысленности реальности, даже если при первом приближении ощущается как «бессмысленный».

Ключевые слова: смысл/бессмысленность, прагматика художественного текста, язык художественной литературы, категория художественности.

> — Не вижу в этом никакого смысла, — сказал Кролик.
> — Нет, — скромно сказал Пух. — Его тут и нету, но он собирался тут быть, когда я начинал говорить. Просто с ним что-то стряслось по дороге.
>
> *Вадим Руднев. «Винни Пух и философия обыденного языка».*

Для начала — несколько предварительных замечаний. Откуда вообще берется смысл? Где он возникает? Смысл представляет собой феномен специфически человеческого типа бытия в мире. Продукт челове-

ческой интенциональной направленности на действительность. В природе смысла нет, ему просто неоткуда там взяться. Смысл рождается в процессе взаимодействия познающего, воспринимающего сознания с внеположной реальностью. Он есть результат диалога в бахтинском смысле слова. Смысл — это результат перевода чего-либо из модуса восприятия «реальность» в семиотический модус восприятия, который в наших работах так и именуется — модус «текст» [Радбиль 2006]. Отсюда — в каком-то феноменологическом плане — смысл будет всегда, пока субъект находится в состоянии коммуникативной активности, т.е. пока он жив. Отсутствие же в природе смысла — это тоже не бессмысленность. Бессмысленность имеет смысл постулировать только на том же уровне, где и смысл, как значимое отсутствие смысла — т.е. в мире семиозиса.

Отсюда парадоксальное следствие — в мире человека именно для появления бессмысленности нужны особые основания, особые условия, именно ее по умолчанию не должно быть в человеческом способе смотреть на вещи. Смысл абсолютен, бессмысленность относительна. Это вполне согласуется и с религиозным типом сознания, в котором Божественный Логос — это и есть самодовлеющий универсальный Смысл, предшествующий творению вещей, пронизывающий все и вся окрест себя. Это согласуется и с феноменом существования художественного слова, которое также есть поиск смысла, преодоление энтропийности реальности, телеологическое, т.е.прежде всего осмысленное структурирование новых миров на фоне лишенной цели и смысла материи.

Настоящая работа представляет собой ряд тезисов, намечающих контур **философии художественного текста** как высшего, на мой взгляд, типа философской рефлексии в культуре. Фундаментом для подобного здания может стать развиваемая нами в ряде наших работ **прагматика художественного текста**, в основе которой лежит рассмотрение текста как особой разновидности коммуникативного события в поле речевого взаимодействия «автор»/«читатель», если выражаться словами Е.В. Падучевой, как «неканонической, редуцированной речевой ситуации», при которой отсутствует общее поле дейксиса между говорящим и адресатом, а автор и читатель находятся вне пределов предлагаемой художественной реальности (в отличие от обычной речевой ситуации, где говорящий и адресат сами принадлежат миру, по поводу которого коммуницируют) [Падучева 2006].

В работе рассматриваются лингвистические, лингвопрагматические и общесемиотические условия возникновения осмысленности худо-

жественного высказывания, не имеющего возможности осмысления в рамках моделей стандартного функционирования языка. Предлагаемые тезисы являются развитием и обобщением идей, высказанных нами в докладе «Художественное слово в рамках теории языковой аномальности» [Радбиль 2007]. В соответствии с принятой в работе концепцией, рецепция адресата/читателя имеет потенциал восполнения смысловых «лакун» и осмысляемости языковых и текстовых девиаций как в рамках художественной модели, предлагаемой автором, так и вне этих рамок. Т.е. смысл гонят в дверь, а он лезет в окно.

Предлагаемая в работе философия художественного текста строится на основе идей Б.А. Успенского о невозможности бессмысленного текста, высказанных в книге «Ego Loquens: Язык и коммуникационное пространство» [Успенский 2007].

Первая важная для нас мысль Б.А. Успенского заключается в общесемиотическом понимании смыслообразования, согласно которому текст, для того чтобы быть понятым, не нуждается в денотатах (т.е. в соотнесении высказываний, его формирующих, с реальностью).

Вторая мысль связана с эвристической трактовкой процесса понимания текста как моделирования ситуации адресатом/реципиентом: «Можно сказать, что адресат условно принимает на себя функцию адресанта: воспринимая текст, он ведет себя так, как если бы он был его создателем» [Там же: 127]. Понимание, таким образом, оказывается аналогичным моделированию: мы представляем себе — проигрываем в нашем сознании — различные ситуации, которые могли бы быть соотнесены с полученным нами текстом, и затем выбираем из них подходящую, т.е. наиболее вероятную ситуацию. Мы можем считать, что текст имеет смысл, если все значимые его компоненты (слова) могут быть соотнесены с одной и той же ситуацией.

Отсюда и следует невозможность бессмысленного текста. «Обнаружение ситуации подобно нахождению фокуса, в котором употребление всех слов получает смысл» [Там же: 137]. Так вот — ведь всегда найдется кто-то, кто обнаружит этот фокус, найдет эту ситуацию, сколь безумной или немыслимой она ни казалась бы. Ведь «язык предназначен не для типичных ситуаций, а для всех вообще ситуаций — реальных или воображаемых» [Там же]. Именно такие ситуации нам и предлагает абсурдистский, постмодернистский или еще какой-либо подобный текст. Не случайно Б.А. Успенский сочувственно цитирует Хилари Патнэма: «Интереснее всего то, — и в этом вся суть, что каким бы неправильным ни было предложение, совершенно неразумно утверждать, что нет та-

ких обстоятельств, при которых говорящий не мог бы произнести его, а слушающий не мог бы его понять» [Успенский 2007: 145–146].

Все вышесказанное как раз и приводит нас к мысли о крайней трудности создания по-настоящему бессмысленного текста. Таким образом, постулат о невозможности бессмысленного текста, предлагаемый в нашей работе, основывается на следующих предварительных положениях.

Положение 1. Необходимо по-новому взглянуть на традиционное разграничение содержания и смысла. Это разграничение действительно имеет смысл, если мы предположим, что *содержание* есть *функция говорящего*, а *смысл* есть *функция адресата*. Иными словами, говорящий в процессе коммуникации, пользуясь неким кодом, создает сообщение, означаемым которого и будет его содержание. Адресат в этой концепции не дешифрует сообщение, а, опираясь на собственный опыт и на известную общность владения кодом, моделирует некое новое «содержание», при этом, возможно, и значительно перемоделирует исходное содержание. Это и будет смысл. В том же духе, кстати, высказывается и Б.А. Успенский: «При таком понимании смысл существует для слушающего (адресата), но не для говорящего (адресанта). В самом деле, смысл — это явление текста, уже порожденного говорящим, и он определяется в процессе восприятия текста. Что же касается говорящего, то смысл существует для него лишь постольку, поскольку он способен остраненно воспринимать созданный им текст — и в этом случае он оказывается в роли слушающего» [Там же: 111].

Отсюда есть ряд любопытных следствий. В частности, говорящего, а значит — содержания может вообще не быть. А смысл возникнет все равно, если некое воспринимающее сознание, наблюдая за вещами и явлениями в модусе «реальность», например, за закатом, ночным небом, горным или пейзажем, переведет их в модус восприятия «текст», т.е. припишет им некую эстетическую или психологическую значимость. В нашей монографии об аномалиях в художественном тексте мы также рассуждаем о максимально широком понимании текста в семиотике. Текст трактуется как нечто, *воспринимаемое субъектом* как *осмысленная* связная последовательность знаков, как нечто, *потенциально могущее быть осмыслено* в качестве последовательности знаков, ставшее — по тем или иным причинам — объектом семиозиса. А таковым в мире человека может стать (и становится) что угодно — звездное небо, город, собственное прошлое и т.д. [Радбиль 2006: 37].

Ну а если говорящий — в нашем случае автор — все-таки есть? Тогда происходит встреча содержания и смысла, своего рода удвоение миров, двойное означивание, которое и приводит к феномену семантической емкости текста и к принципиальной множественности его интерпретаций.

Положение 2. Смысл художественного высказывания и — шире — художественного текста является *импликатурой дискурса*, в духе работ Г.П. Грайса [1985]. Напомним, что импликатуры дискурса — это нестрогие умозаключения, которые не входят в собственно смысл предложения, но «вычитываются» в нем слушающим в контексте речевого акта, опираясь на максимы речевого общения. Это выводы, которые делаются адресатом из слов говорящего в предположении о соблюдении им принципов коммуникативного сотрудничества. «Общая схема вывода коммуникативной импликатуры выглядит так: "Он сказал, что *p*; нет оснований считать, что он не соблюдает постулаты или по крайней мере Принцип Кооперации; он не мог сказать *p*, если бы он не считал, что *q*; он знает (и знает, что я знаю, что он знает), что я могу понять необходимость предположения о том, что он думает, что *q*; он хочет, чтобы я думал — или хотя бы готов позволить мне думать — что *q*: итак, он имплицировал, что *q*"» [Грайс 1985: 227–228]. Е.В. Падучева в свою очередь считает, что, когда говорящий сознательно эксплуатирует какой-нибудь коммуникативный постулат, т.е. использует его для передачи информации в завуалированной форме, он этим как бы заставляет слушающего самого вывести соответствующий компонент в виде импликатуры дискурса [Падучева 2006].

Думается, что аппарат теории речевых актов Дж. Остина, Г.П. Грайса и Дж.Р. Сёрля вообще очень релевантен для понимания механизма того, откуда имплицируется смысл во внешне бессмысленных и девиантных конструкциях некоторых художественных текстов. Если мы рассматриваем текст как разновидность коммуникативной ситуации, то это значит, что автор и читатель соблюдают принципы коммуникативного сотрудничества, тот всеобъемлющий Принцип Кооперации, на котором вообще держится наша коммуникация.

Поэтому если я читаю текст Д. Хармса: «*Мишурин был* ***катерпиллером***. ***Поэтому****, а может быть, и не поэтому он любил лежать под диваном или за шкапом и сосать пыль*», — то я, как читатель, знаю, что передо мной — художественное произведение, а значит, исходя о предположении о соблюдении автором Принципа Кооперации, я имплицирую, что данный автор хотел мне что-то сказать, причем именно в той,

внешне кажущейся бессмысленной форме, в которой это говорится. Т.е. я таким образом обрекаюсь на поиски того «фокуса, в котором все слова обретут смысл» (Б.А. Успенский), опираясь на свой жизненный опыт, опыт культурной рецепции, чувство юмора и пр.

Вспомним также по этому поводу и сформулированный Дж.Р. Сёрлем в работе «Косвенные речевые акты» «**постулат об идиоматичности**» как важнейший принцип обыденной коммуникации: «Говори идиоматично, если только нет особой причины не говорить идиоматично» [Сёрль 1978: 215]. Суть этого постулата состоит в том, что адресат, в рамках соблюдения принципа кооперации речевого общения, «по умолчанию» вынужден интерпретировать высказывания, нарушающие языковую или коммуникативную конвенциональность, в режиме косвенного речевого акта, если его буквальная интерпретация ведет к бессмысленности, тавтологичности или неинформативности.

Иными словами, если я слышу или читаю что-то вроде *тело курицы* (А. Платонов) или *споем поверхность песни* (А. Введенский), то я, в рамках кооперативности речевого общения, сначала должен искать пути интерпретации этого высказывания исходя из того, что говорящий хотел мне что-то сказать именно так, как сказал, а уже потом, когда все возможности на этом пути исчерпаны, просто предположить его недостаточную языковую компетенцию, невладение нормами. Именно для буквального, т.е. неидиоматичного понимания высказывания должны быть особые основания: идиоматичность автоматически вытекает из принципа кооперации и предполагается «по умолчанию».

Думается, что понимание смысла как особой импликатуры дискурса в зоне адресата помогает нам понять, что значительный художественный смысл, заложенный, например, в «Черном квадрате» Казимира Малевича может быть имплицирован только в контексте его небуквального восприятия, в контексте знания, что перед нами — произведение живописи, выставленное в музее или воспринимаемое в виде репродукции в альбоме. Если мы встретим что-то подобное в лаборатории по спектральному анализу или в виде фрагмента, вырезанного из бумаги, на уроке труда школьника, мы не имплицируем данный смысл.

Отсюда вытекает парадоксальный, на первый взгляд, вывод: в рамках школы современного постклассического логического анализа естественного языка, мы можем предположить, что смысл — это *функция не пропозиции*, а *пропозициональной установки*. Говоря простым языком, смысл художественного высказывания зависит не от содержания пропозиции, а от распознавания адресатом специфической иллокутив-

ной силы автора, модальной рамки, которая может быть формализована примерно как ‘Я загадываю тебе некую загадку / Хочу тебя удивить или развлечь / Хочу, чтобы ты оценил красоту формы и пр.’. Т.е. автор не столько сообщает нечто важное о действительности (о ней ведь уже много чего сказано), сколько занимается переключением модуса восприятия данного высказывания для адресата — из режима «серьезного» употребления языка (Дж. Р. Сёрль) в режим фатической коммуникации. Речь идет о распознавании адресатом такого специфичного коммуникативного намерения говорящего, как, например, желание привлечь внимание адресата к самой форме высказывания, к самому факту нарушения какого-либо языкового или иного правила в эстетических или развлекательных целях.

«По умолчанию» этот путь распознавания адресатом особого коммуникативного намерения говорящего предполагается в таких специфических типах речевой ситуации, как, например, рассказывание анекдота и вообще балагурство или острословие, а также, разумеется, художественная речь. Поэтому идиоматичная интерпретация высказывания типа: *Другой* ***молчанием погашен холмом лежит*** *как смерть бесстрашен* (А. Введенский, «Минин и Пожарский») как акта моделирования художественного мира абсурда «состоится» в плане адресата только в случае особого модуса восприятия. Этот модус задается тем, что адресат знает о том, что перед ним — именно художественное высказывание в определенном произведении определенного автора. Если это же высказывание, допустим, прозвучит из уст ребенка в разговоре с матерью или из уст клиента на сеансе у психоаналитика, то будут заданы уже другие модальные рамки, и адресат будет искать уже другие пути интерпретации, связанные с отклонениями в адекватном отображении мира говорящим и поиском их причин.

Может показаться, что данная концепция преувеличивает роль адресата и умаляет автора. Нет, пред нами не очередная вариация на тему: «Автор умер!». Напротив, здесь на автора возлагается определяющая функция. Автор задает модальные рамки небуквального восприятия, определяет нормы и границы, в которых нечто должно быть воспринято, создает сам кадр, очерчивает сам каркас. Автор творит сами правила и законы. Т.е. он — за пультом управления естественным языком, этим кибернетическим устройством, машиной по созданию «возможных миров». Его роль — роль демиурга, Бога, который создает саму возможность и определяет направление понимания чего-то. А адресат — это уже просто человек, задача которого — интерпретировать то, что ему

предложено, исходя уже из своих возможностей. Не случайно ведь и в обыденной жизни у нас лучше получается толковать уже созданное, нежели создавать самим, как Боги.

Положение 3. Вернемся к тому, с чего начали. Смысл абсолютен, бессмысленность относительна. Отсюда вытекает возможность трактовать бессмысленность не вообще, а в каком-то смысле. Т.е. нечто может быть бессмысленным только до определенной степени, только в каком-то отношении. Например, для меня текст на монгольском языке, будь он невероятных художественных достоинств, бессмыслен, потому что я не знаю кода. Но для другого воспринимающего сознания он, кончено, осмыслен. С точки зрения утилитарного практического сознания нет ничего бессмысленнее, чем строчки в рифму. События, которые случаются в жизни со мной, кажутся мне, как Иову, верхом бессмыслицы, но стоит прийти в церковь — и все обретает смысл. Т.е. можно предложить определенную «иерархию» или «градацию бессмысленности» — в каком смысле «бессмысленность»: онтологическая, логическая, семиотическая, эпистемологическая, семантическая, грамматическая, прагматическая и пр. Не случайно «бессмысленность» в этих случаях мы забираем в кавычки — как бы «бессмысленность».

Так, приведенный мною пример с монгольским языком — это «бессмысленность» **семиотическая** (данное сообщение я могу воспринять лишь в модусе «реальность», но не в модусе «текст», т.е. я его вообще не воспринимаю как сообщение, но только — как элемент физической действительности, черные значки на белом фоне).

Возможна «бессмысленность» **эпистемологическая** (я этого не знаю, не понимаю), когда предлагаемый автором мир существует или хотя бы концептуально, эмоционально или культурно приемлем, но адресат не имеет соответствующих знаний, в его когнитивной базе отсутствуют требуемые концепты: *Как я уже многократно разъяснял, сепульки очень похожи на муркви, а своей цветовой гаммой напоминают мягкие пчмы. Разумеется, их практическая функция другая, но думаю, Вам, как человеку взрослому, мне не нужно этого объяснять* (С. Лем). — Нет ничего логически невозможного, чтобы в какой-либо цивилизации в фантастических произведениях существовали сепульки, муркви и пчмы, которые находятся в определенных рационально осмысляемых отношениях. Мы просто не знаем, что это.

Возможна «бессмысленность» **онтологическая** (так в жизни не бывает), когда воспринимающее сознание просто не может подобрать адекватную ситуацию, не понимает типа «возможного мира», который

ему предложил автор текста: *И вот по морю носится тушканчик с большим стаканом в северной руке* (А. Введенский, «Две птички, горе, лев и ночь»).

Возможна «бессмысленность» **логическая**, когда нарушены рационально-логические связи между явлениями, когда нет соответствия между логическими субъектами и логическими предикатами, когда имеются явные тавтологии или противоречия и пр.: *Прохожий подумал и спятил / он* ***богоподобен сычу*** (А. Введенский, «Приглашение меня подумать») — либо подобен Богу, либо сычу.

Возможна «бессмысленность» **семантическая**, когда грамматически правильные предложения не могут быть осмыслены в силу нарушений на лексико-семантическом уровне рецепции текста: *Немь лукает луком немным / В закричальности зари* (Велимир Хлебников).

Возможна «бессмысленность» **грамматическая**, когда при приемлемом лексическом наполнении слова сопоставлены друг другу с нарушением синтаксических связей (непонятно, что от чего зависит и пр.): *…было жарко и темно /* ***было скучно и окно*** (А. Введенский, «Две птички, горе, лев и ночь»).

Возможна, наконец, «бессмысленность» **прагматическая**, т.е. ситуационная, связанная с неуместностью, неадекватностью тех или иных речевых актов в той или иной ситуации, когда они не могут быть интерпретированы в рамках принятых в данном коллективе конвенций общения. К разновидности такого типа относится, например, знаменитый парадокс Дж.Э. Мура: «Идет дождь, но я так не считаю», разного рода нарушения связности монологического или диалогического дискурса, как, например, в некоторых диалогах Э. Ионеско, С. Беккета, Л. Кэрролла или Д. Хармса: *ЕЛИЗАВЕТА БАМ: Иван Иванович, сходите* ***в полпивную*** *и принесите нам* ***бутылку пива*** *и* ***горох.*** */ ИВАН ИВАНОВИЧ: Ага,* ***горох*** *и* ***полбутылки пива****, сходить* ***в пивную****, а оттудова сюда. / ЕЛИЗАВЕТА БАМ: Не* ***полбутылки****, а* ***бутылку пива,*** *и не* ***в пивную****, а* ***в горох*** *идти! / ИВАН ИВАНОВИЧ: Сейчас, я шубу* ***в полпивную*** *спрячу, а сам на голову одену* ***полгорох.*** */ ЕЛИЗАВЕТА БАМ: Ах, нет, не надо, торопитесь только, а мой папочка устал колоть дрова* (Д. Хармс, «Елизавета БАМ»). — В примере из «Елизаветы Бам» мы видим, как ответная реакция собеседника на реплику состоит в том, что он произвольно меняет набор слов, предложенный говорящим.

То есть художественное высказывание (и в целом — текст) может быть «бессмысленным» на одном уровне рецепции, но вполне осмысленным на другом. Понятно, что эти уровни выделены условно. Суть

дела в том, что в тексте все они представлены в комплексе. Текст, благодаря такому, пока не ясному для нас свойству, как «**художественность**», интегрирует все эти уровни, обеспечивая семантическую емкость и значительную конденсацию смыслов. И механизмом подобного осмысления «бессмысленного» как раз и могут служить компенсаторные возможности разных уровней дополнять друг друга (чего «недодала» семантика, возьмем у грамматики, а что «отняла» логика, вернет прагматика и пр.).

Таким образом, постулируя невозможность бессмысленного текста, мы можем попытаться в целом сформулировать условия для этой невозможности:

1) прагматические условия — художественное высказывание как особый тип речевого акта в рамках фатической коммуникации, который принуждает адресата извлекать смысл из кажущихся бессмысленными сообщений;

2) семиотические условия — «избыточность» языкового знака, которая состоит в том числе и в компенсаторных возможностях разных уровней смысла дополнять «недостаток» смысла друг друга;

3) культурные условия — существование в культуре востребованных культурных моделей осмысления аномальности или бессмысленности, определенных стандартов их эстетической апроприации.

О последнем типе условий мы уже писали в монографии об аномалиях в художественном тексте: «“Прототипический читатель” XX в. как бы “заряжен” на восприятие аномалии, без которой он воспринимает текст как “пресный”, т.е. эстетически неубедительный, неадекватный… Более того, акцент переходит с роли автора на роль читателя, которому предлагается максимально активизировать свой креативный потенциал в разгадке “кода автора” … Читатель XX в. изначально готов к разгадке и дешифровке литературного произведения, как никто другой — эта способность входит в его культурную (а значит — и “читательскую”) компетенцию. … Именно в поле восприятия *современного* “прототипического читателя” любое значительное художественно произведение заранее предполагает разного рода отклонения от нормы как позитивный аспект модели читательского восприятия» [Радбиль 2006: 58–59].

Все вышесказанное позволяет нам вернуться к затронутому ранее вопросу о статусе «художественности» и о возможности ее как-то определить и квалифицировать. Можно высказать предположение о том, что «художественность» — это особая коммуникативная категория текста, содержание которой варьируется в разных культурных периодах. Она

выступает, с одной стороны, как особый модус восприятия текста, а с другой — как некое базовое, интегрирующее качество или свойство самого текста, при наличии которого исчезает сама возможность бессмысленности. Художественный текст как антиэнтропийная сущность всегда противостоит хаосу и бессмысленности реальности, даже если при первом приближении он и ощущается как «бессмысленный» в каком-либо отношении. Ведь за смысл, равно как и за «бессмысленность», отвечает в первую очередь адресат, а не текст.

Литература

Грайс Г.П. Логика и речевое общение // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XVI: Лингвистическая прагматика. М.: Прогресс, 1985. С. 217–237.

Падучева Е.В. Семантические исследования (Семантика времени и вида в русском языке; Семантика нарратива). М.: Языки русской культуры, 1996. 464 с.

Радбиль Т.Б. Художественное слово в рамках теории языковой аномальности // Лингвистика и поэтика в начале третьего тысячелетия // Материалы Международной научной конференции (Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН. Москва, 24–28 мая 2007 г.). М.: ИРЯ им. В.В. Виноградова РАН, 2007. С. 311–317.

Радбиль Т.Б. Языковые аномалии в художественном тексте: Андрей Платонов и другие. М.: МПГУ, 2006. 320 с.

Серль Дж.Р. Косвенные речевые акты // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. VIII: Лингвистика текста. М.: Прогресс, 1978. С. 195–222.

Успенский Б.А. Ego Loquens: Язык и коммуникационное пространство. М.: РГГУ, 2007. 320 с.

Timur B. Radbil
N.I. Lobachevsky State University of Nizhni Novgorod
(Russia, Nizhni Novgorod)
timur@radbil.ru

THE POSTULATE OF IMPOSSIBILITY OF SENSELESS TEXT IN THE LIGHT OF CREATIVE LINGUISTICS

The work considers linguistic, lingual-pragmatic and general semiotic conditions of forming of sensibility in literary utterance, which does not have the possibility of trying to find the sense within the framework of models of language standard functioning. The work treats text in this aspect as communicative situation in the field of speech interaction “author” — “reader”. The study proves that addressee’s / reader’s reception has certain potential in completion of sense “lacunae” and in comprehension of language and text deviation within the framework of fictional model offered by an author as well as outside this framework. The foundation of such approach is interpretation of “sense” as a function not of an author but of a reader$ as a function not of a proposition, but a propositional set; as a conversational implicature of specific kind. On this basis we postulate impossibility of senseless text. We also propose gradation of senselessness (in what sense the senselessness exists): ontological, logical, semiotic, epistemological, semantic, grammatical, pragmatic senselessness etc. I.e.

an utterance can be senseless on the one level of reception, and quite sensible on the other level. The study exposed three types of the conditions forming impossibility of senseless text in the field of reader's reception in the whole: pragmatic, semiotic and cultural ones. It enables in turn to postulate specific interpretation of the category of "artistry" as such property / characteristic of a text that eliminates the very possibility of senselessness. Text as anti-entropic substance always opposes to chaos and senselessness of the reality, if even it is apprehended like senseless substance as a rough approximation.

Key words: sense / senselessness, pragmatics of a literary text, belles-letters language, category of artistry

R e f e r e n c e s

Grice H.P. Logic and Conversation. *Syntax and Semantics*, vol.3 edited by P. Cole and J. Morgan, Academic Press, 1975, pp. 41–58 (Russ.ed.: Grice H.P. Logika i Rechevoe Obshchenie. *Novoe v zarubezhnoi lingvistike*. Iss. XVI: Lingvisticheskaya pragmatika. M.: Progress, 1985, pp. 217–237).

Paducheva E.V. *Semanticheskiye Issledovaniya (Semantika Vremeni i Vida v Russkom Yazyke; Semantika Narrativa)* [Semantic Researches (Temporal and Aspectual Semantics in Russian Language; Narrative Semantics)]. Moscow, Jazyki russkoj kul'tury Publ., 1996. 464 p.

Radbil T.B. [A word in bells lettres within the framework of the language anomalies theory]. *Materialy Mezhdunarodnoy nauchnoy konferencii (Institut russkogo yazyka im. V.V. Vinogradova RAN, Moskva, 24–28 maya 2007 g.)* [Proceedings of the international scientific conference, Vinogradov Russian Language Institute]. Moscow, IRYa im. V.V. Vinogradova RAN Publ., 2007, pp. 311–317. (In Russ.)

Radbil T.B. *Jazykovye Anomalii v Hudozhestvennom Tekste: Andrej Platonov i Drugie* [Language Anomalies in Literary Text: Andrey Platonov etc.]. Moscow, MPGU Publ., 2006. 320 p.

Searle J.R. Indirect Speech Acts. *Syntax and Semantics*, vol. 3: Speech Acts, ed. P. Cole & J.L. Morgan, New York, Academic Press, 1975, pp. 59–82. (Russ. ed.: Searle J.R. Kosvennye Rechevye Akty. *Novoe v zarubezhnoi lingvistike. Lingvistika teksta*. Moscow, Progress, 1978. Iss. VIII, pp. 195–222).

Uspenskii B.A. *Ego Loquens: Yazyk i Kommunikatsionnoe Prostranstvo* [Ego Loquens: Language and Communicational Spase]. Moscow, RGGU Publ., 2007. 320 p.

О. И. Северская

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

Язык как симфония: поэтический взгляд на соссюровское учение о языке и речи

В статье рассматривается слово-символ *музыка* в его взаимодействии с метадискурсивными, то есть именующими и идентифицирующими речевые акты, словами *молчание, шепот, лепет, говор, голос*, которые, в свою очередь, в поэтической практике ассоциируются с соссюровской триадой *langue – language – parole*. Автор приходит к выводу, что *музыка* ассоциируется и с особыми «языком/языками» и связанной с ними «картиной мира», и с «речью» и «речевой деятельностью», позволяющими миру говорить о себе, а поэту повествовать о мире. «Субъектным» формам каждого из трех уровней соответствуют знаки внешнего мира, подвергающегося поэтическому преобразованию, и воплощения их в воображении и поэтическом мышлении. В статье анализируются и статистические данные: частотность слова-символа *музыка* равна сумме частоты употреблений слов-символов *шепот*, *говор* и *молчание*, которые представляют собой самостоятельные, но взаимодействующие «музыкальные» компоненты. Такое понимание *музыки* соответствует представлению Ф. де Соссюра о языке как симфонии, реализация которой не зависит от способа ее исполнения. Исследование выполнено на материале русской поэзии XVIII–XXI веков, представленном в Национальном корпусе русского языка.

Ключевые слова: русская поэзия, музыка, молчание, шепот, говор, голос, язык, речевая деятельность, речь, корпусное исследование.

Безмолвие любит Музыка слов.
Шум голоса губит Душу стихов.
З.Н. Гиппиус,
«Никогда не читайте…»

Тезис Ф. де Соссюра о том, что «язык можно сравнить с симфонией, реальность которой не зависит от способа ее исполнения» [Соссюр 1960: 329], оказывается верным и в отношении поэтического языка.

Материал русской поэзии XVIII–XX вв., представленный в Национальном корпусе русского языка (www.ruscorpora.ru, далее — НКРЯ), показывает, что слово-образ *музыка* и музыкальные термины тесно взаимодействуют с метадискурсивными, т.е. именующими и идентифицирующими речевые акты [Рябцева 1994: 90], словами *молчание*, *шепот*, *лепет*, *говор*, *голос*, которые, в свою очередь, ассоциируются с соссюровской триадой *langue – language – parole*.

Примеров прямой ассоциации музыки с языковыми и речевыми феноменами в НКРЯ довольно много.

Так, *музыка*, прежде всего *говорит*: *Афористичная* ***музыка Говорит*** *о вещах* (Г. Оболдуев, «После единоголосной фуги…»); поэты также улавливают ее *говор*: *Вниманьем поэта в душе дорожа, Под* ***говор музыки****, украдкой, дрожа, Стихи без искусства ему я шептала…* (Е. Ростопчина, «Я помню, я помню другое свиданье…»).

Музыка часто ассоциируется со *словом*. При этом *слово* может с ней сравниваться: *Но я, писатель терпеливый, храню*, ***как музыку, слова*** (Н. Ушаков, «Вино»). И *музыка* при сравнении *слово* может превосходить: ***В музыке*** *что* ***распев****, то* ***над словами сила****. Природа нас блюсти закон сей научила* (М. Ломоносов, «Искусные певцы всегда в напевах тщатся…»), превращаясь в некий эталон художественного воздействия: ***Стань музыкою, слово****, Ударь в сердца, чтоб мир торжествовал!* (Н. Заболоцкий, «Бетховен»). Генитивная метафора *музыка слов*, можно сказать, превращается в поэтический образный штамп, настолько частотно это словосочетание: *С волненьем я ловил* ***Музыку слов****, их смысл не понимая, Но им одним душою всей внимая* (И. Голенищев-Кутузов, «Веселою старушкой в шушуне…»); *Хореи и ямбы с их звуком коротким Я слышал в журчанье ручьев, И голубь своим воркованием кротким Учил меня* ***музыке слов*** (К. Бальмонт, «Заветная рифма»); *Превосходные ценители искусства, Совершите ваш строгий суд: Все ли запятые на месте у меня? Хороша ли* ***музыка слов****?* (М. Горький, «Уважаемые покупатели…»).

Музыка ассоциируется и с *речью*: у С.Я. Надсона поэзия предстает, *чаруя* ***музыкой речей*** («Поэзия»); *музыка речей* упоминается Н.А. Некрасовым («Турчанка», «Гадающей невесте»), И.С. Никитиным («В лесу»), В.Н. Григорьевым («Романс»). У Д.П. Ознобишина *дышит* ***в музыке речей*** *сладострастный* ***шепот*** («Гондольер»). Эти слова-образы могут употребляться и дистантно, но при этом обнаруживая смысловой параллелизм: *звон* ***музыки****, гул* ***речей*** встречаются в квазисинонимичном употреблении у В.И. Туманского («Гречанке»).

Музыкальность *стиха* как проявления поэтической *речи* отмечается поэтами особо: *Под* ***музыку стихов*** *замрет в душе тоска, Пред тайной красоты смирится ум усталый* (Н. Минский, «На высоте»); *Душа моя тиха, В певучей неге дремлет, И* ***музыку стиха*** *Как ласку ласк приемлет* (М. Лохвицкая, «Под мерный ритм стихов…»); <…> *душа открыта жадно Лишь медной* ***музыке стиха***… (Н. Гумилев, «Она») и др. Но не всегда *музыка* и *стих* отождествляются: *Есть* ***музыка, стихи*** *и*

танцы (С. Есенин, «1 мая»). Довольно часто *музыке* и *стиху* сопоставляется *слово,* не только устное, но и письменное: *Мы верим* ***книгам, музыке, стихам****, <…> Мы верим* ***слову****…* (А. Штейгер, «Мы верим книгам, музыке, стихам…»), а также подразумеваемое, как в примере, где упоминается ***музыка стихов*** *с* ***забытыми словами*** (Л. Бартольд, «Неведомому Богу»).

В НКРЯ можно найти и *музыку рифм* (Д. Мережковский, «Старинные октавы»), *святых гармоний* (В. Брюсов, «Баллада о любви и смерти»), *созвучий* (М. Лохвицкая, «Поэту»). Д. Самойлов, например, упоминает о *божественной* ***музыке поэта***, ассоциируя с ней Фета, но русская поэзия увековечивает также *музыку* Блока и Верлена, которых чтит не меньше, чем композиторов: Глинку, Чайковского и Баха, Бетховена, Моцарта, Гайдна, Листа, Грига и некоторых др. А С. Парнок («Тоскую, как тоскуют звери…»), обращаясь к *Музе*, замечает: *Была ты* ***музыкой из музык*** *Душе измученной моей*!

Наконец, в одном ряду оказываются *язык* и *музыка*, и это сопоставление встречается издавна. При этом *музыка* (звучание, стиль) может как искажать *язык*: *Не надобно твоих нам новеньких* ***музык****; Ты портишь ими наш* ***язык*** (А. Сумароков, «Порча языка»), так и возвращать ему изначальную гармонию: *Но стой и мне поведай, Дева: В связи ль с духами ты небес? Не тот ли их* ***язык в Эдеме, Музыка коим говорит****?* (Г. Державин, «Дева за арфою»), и символизировать гармонию языка: ***в*** *русском* ***языке музыку*** *я обрел* (А. Пушкин, «Памятник», черновой автограф).

Особый интерес представляют ассоциации *музыки* с лексемами *молчание, шепот, голос/говор*, например, такие: ***Безмолвие*** *любит* ***музыка слов*** (З. Гиппиус, «Никогда не читайте…»); *И кто-то пламенные* ***речи*** *Ему* ***под музыку шептал*** (А. Плещеев, «Она и он»); ***Музыка шепчет*** *в истоме…* (М. Светлов, «Смычка»); ***голос музыки*** встречается у В. Иванова («Музыка. Дионису»), ***голос «музык»*** — у В. Брюсова («Симпосион заката»). Само лексическое значение метадискурсивных слов в подобных словосочетаниях отсылает к некой коммуникативной ситуации: слово *голос* обозначает звучание голосовых связок при разговоре, пении и т.п., а также высказывание мнения, суждения; *говор* — звуки разговора, звучащую речь; *шепот* — тихую, почти беззвучную речь; *молчание* — отсутствие речи, разговора. А следовательно, *музыка* оказывается связанной с представлением о возможности коммуникации.

Молчание Н.Д. Арутюнова описывает как «нулевой речевой акт», отказ от речевых действий, которому предшествует говорение [Арутю-

нова 1994: 106]; при этом «происходит сдвиг со звуковой стороны речи на содержательную» [Там же: 113] и оказывается, что «содержание слито с молчанием как означаемое с нулевым означающим» [Там же: 115]. Если принять во внимание тезис Ф. де Соссюра о том, что язык возникает как производное от речи [Соссюр 1960: 330], представляющее собой «склад акустических образов», которые «суть реальности, имеющие местонахождение в мозгу» [Там же: 327], т.е. знаки воображаемых реальных звуков, не имеющих физического выражения, можно предположить, что лексема *молчание* идеально подходит для символического обозначения соссюровского *langue*. Собственно, Н.Д. Арутюнова это подтверждает: «Разговор о молчании оборачивается разговором о языке вообще и о языке поэзии в частности» [Арутюнова 1994: 116]. Об этом свидетельствует и исследуемый материал (подробнее: [Северская 2015]), в котором *молчание* предстает как образ поэтического языка.

Например, К. Бальмонт связывает воедино *молчание* и *горящий безмолвием стих* («Я знаю людей…»). Почти соссюровское понимание творческого *молчания* как вместилища акустических образов идет еще от М. Лермонтова, услышавшего в *молчании — звук мысли* («1831-го июня 11 дня»). *Молчание* символизирует нечто умопостигаемое, что воплощается в воображаемых звуках: Д. Кнут, к примеру, пишет о ***музыке*** *неслыханных* ***молчаний*** («Восточный танец»); *музыку молчания* упоминают и С. Маковский, М. Вега, *музыку безмолвия* — Д. Мережковский и др. При этом подразумевается именно абстрагирование от поверхностного многообразного звучания, переход на собственно языковой уровень: ***все голоса****, звучащие так разно, / **в молчание одно** в душе должна я слить* (Е. Дмитриева, «Последний дар небес не отвергай сурово…»).

С *молчанием* также ассоциируются внутренняя речь и разговор без слов.

Субъектом внутренней речи предстают чаще всего *душа*: *Молчать. Растопить **в молчании душу**. Слушать* (Д. Кнут, «Апофеоз»), и *сердце*: *Слушаю **сердцем молчание**, <…> И тишина, тишина* (Ю. Терапиано, «Ветки устало качаются»). Достаточно часто в этом контексте *душа* называется посредником между человеческим языком и божественным: *Безмолвным Глаголом,* говорящим для *душевного* внутреннего слуха, называет *Голос Молчания,* в частности, К. Бальмонт («Между льдов затерты…»). Такие же ассоциации возникают и с *музыкой*: ***в музыке*** *слышатся* ***души*** у И. Северянина («В гостинице»), свои *былины* кладет *на* ***музыку души*** К. Лядов («Я на старинный лад пою…»), в *тихой* ***музы-***

ке души видит проявление поэзии В. Лебедев («Романс второй») и т.д. В русской поэзии «звучит» также *музыка* ***молитв*** (К. Случевский, «Загробные песни»), ***марев и сна*** (В. Иванов, «Химеры»), ***мечты****, еще не знавшей слова* (И. Анненский, «Мучительный сонет»), ***воспоминания*** (И. Чиннов, «Колоколом утомительным…»), ***рассудка*** (Л. Червинская, «Жить в трезвости и созерцаньи…»), ***безумья*** (С. Липкин, «В слишком кратких сообщеньях ТАССа…»), т.е. воображения, мышления как «творческих двойников» поэта [Ковтунова 1986: 72–73, 80] во внутреннем коммуникативном пространстве.

Вместе с тем в большинстве случаев речь идет все же не о диалоге с внутренним голосом или высокими сферами, а о молчании как оболочке некоторой нематериальной субстанции, т.е. опять же нулевом знаке означаемого, которое при известных условиях может означающее обрести: *И я* ***молчание*** *невольно* ***оставляю*** *И* ***таинство души*** *пред всеми* ***объявляю*** (А. Сумароков, «Хорев»). *Музыка* же предстает как означающим, так и его акустическим образом — для означаемого, мыслимого содержания, сигнификата поэтической номинации. И это можно проиллюстрировать цитатой из Н. Языкова («Памяти А.Д. Маркова»), у которого поэт ***сердцем*** *пламенным* ***уведал музыку мыслей и стихов*** и *рядит* ее ***в сладостные звуки****,* в *музыку* тех же *мыслей и стихов*, переходя от абстрактного к конкретному выражению. Или же строками Б. Пастернака («Высокая болезнь»): *Мы были* ***музыкою мысли****,* ***Наружно сохранявшей ход****…*

То же касается и ситуации молчаливого разговора [Арутюнова 1994: 111], в которой говорить начинают, прежде всего, чувства. В поэтическом подкорпусе НКРЯ множество примеров восприятия поэтами *молчания* как языка чувств и страстей: от А. Дельвига до В. Брюсова, З. Гиппиус и А. Ахматовой [Северская 2015: 14], а также различаемых в этом языке «акустических образов», *музыки наготы (под романс свиданья)*, *любви и расставанья*, *пороков*, *муки*, *страданья*, *стона и дрожи*, *рыданий*, *скорби*, *терпенья*, *счастья* и т.п. в стихах Б. Божнева, Б. Заковича, М. Тарловского, М. Зенкевича, К. Бальмонта, В. Брюсова, К. Случевского, А. Майкова и др.

Как можно было заметить, *молчание* поэтическое вбирает в себя модели речевых актов, а потому подразумевает потенциальное развертывание языка в речь: *Нет у нас больше* ***молчания****. В нас пробуждается* ***лепет*** (К. Фофанов, «На полюсе»); ***молчание*** *— не беззвучно, /* ***шумы, иль тень их****, все к одному* (З. Гиппиус, «Одиночество с Вами…»). Если воспользоваться поэтическим определением И. Жданова («Мастер»),

молчание — это *пазы отверстых голосов*, или, в терминах В.В. Виноградова [Виноградов 1980: 90], формирующие *langue* «языковые круги, отличающиеся субъектными формами», сочетая которые в особые структуры мы переходим в область *parole*.

Шумы, *лепет* и прочие прерывистые звуки, которые различаются русскими поэтами в контексте *молчания*, как представляется, являются отголосками речевой деятельности, которая, по Ф. де Соссюру, предполагает распространение звуковых волн от органов речи к органам слуха и формирование акустических образов, которые, соединяясь с понятием, превращаются в звукосмысловое единство, артикулируемое в речи [Соссюр 1960: 323]. Среди слов, символизирующих слабо артикулированную речь, в поэтической практике особое место занимает лексема *шепот,* которая может быть ассоциирована с *langage*, поскольку *шепот* занимает промежуточное положение между *молчанием* и артикулированным *говорением*.

Связь *шепота* с творчеством [Северская 2014: 301–303] начинает декларироваться русской поэзией с начала XX в. Прежде всего, творческим называется *шепот тишины*: ***Язык безмолвия****! Как внятен* ***шепот*** *твой!* (Г. Голохвастов, «Тишина»), *шепот* нащупывается в *языке*: *Ты жаждешь* ***языком*** *нащупать* ***шепот*** *В горячей сладостной слюне слова*… (Б. Божнев, «Утро после чтения»). С одной стороны, поэтам свойственно настраивать *лиру* по *шепотам* (М. Цветаева), с другой — слышать *шепоты лир* (А. Введенский) и иных голосов, приводя их к одному «знаменателю» (А. Ахматова). Интересно, что современными поэтами прямо декларируется связь *шепота* и *молчания*, обретающего субъектные формы: ***Мы*** *молча в* ***шепот*** *сходим* / *и* ***там себя находим*** (И. Жданов, «Душа проснется, и тогда…»).

«Речь возникает исключительно благодаря голосу», — подчеркивает Г.Е. Крейдлин [1994: 145]. *Голос* и в русской поэзии манифестирует *речь*, о чем говорят такие словосочетания, как *голос молвы разноречивой, голос многоязычья, голос Слова*. Достаточно много в поэтическом подкорпусе НКРЯ примеров, в которых *голос* ассоциируется с тем или иным способом творческого использования языка: в русской поэзии «звучат» *голоса* конкретных мастеров слова — например, *Пушкина*, *Некрасова*, *Сафо*, а также безымянного *автора*, *Музы (муз)*, *лиры (*и ее *струн)*, *рифм* — воплощенных в словах созвучий. Очень часто раздаются *голоса* всевозможных музыкальных инструментов (которые, как свидетельствует НКРЯ, исполняют и *музыку*) — *скрипки*, *свирели*, *флейты*, *кларнетов*, *фагота*, *рога*, *трубы*, *волынки*, *шарманки*, *гармоники.*

Преобладание в этом списке духовых инструментов, звук из которых извлекается с помощью губ, представляется не случайным, как и сама «инструментальная» метафора: «Пользуясь голосом как *инструментом* (курсив мой. — *О. С.*), мы легко выделяем в речевом потоке нужные нам смыслы, слова и более крупные единицы», — уточняет Г.Е. Крейдлин [Там же: 150]. Поскольку в самом значении лексемы *голос* присутствует компонент ‘мнение, суждение, высказывание’, поэтические *голоса* манифестируют и речевые акты. И — как и еще одно широко представленное в поэтических словоупотреблениях проявление речи, *говор — голос* соотносится с уже упоминавшимися «языковыми кругами, отличающимися субъектными формами».

Если с *молчанием* связываются преимущественно классы субъектов (*вся природа*, а также земля и разные формы земного пространства — *степь*, *поля*, *лес(а)*, *сады*, океан земной и воздушный — *воды*, *небеса*), то *голосом* и *говором* (наряду с природой как таковой) наделяются уже конкретные «субъекты речи» [Северская 2015: 15–16]. Такую же разветвленную субъектную структуру имеют и *шепоты* [Северская 2014: 291–301]. Это закономерно: и речь (*parole*), и речевую деятельность (*language*), с которыми соотносятся слова-образы *голос*, *говор* и *шепот*, отличают, по формулировке Ф. де Соссюра [1960: 327], индивидуальное и каждый раз новое употребление языка, индивидуальное использование языкового кодекса в создании словесных комбинаций.

Что касается *музыки*, то она довольно часто сравнивается с *безмолвием* и *тишиной* (т.е. временным отсутствием звуков — в том числе, звуков *голосов*, *говоров*, *шепотов*), в этом случае также соотносясь с классами субъектов.

В поэтическом подкорпусе НКРЯ встречаются упоминания о *музыке Вселенной, мироздания*, *музыке сфер, музыке неба/небес* (в том числе *планет, светил, звезд* и *созвездий*), *земли* (а также *гор* и *степей*, символизирующих вертикальное и горизонтальное земные измерения). Особое место занимают в русской поэзии *музыка миров*: *Я видел, как миры ходили, И слушал* ***музыку миров*** *…* (Ф. Глинка, «Музыка миров»), и *музыка мира*: *Мы* ***музыку мира*** *Хотим услышать…* (Э. Багрицкий, «Ответ нефти»). У первой — преимущественно космогоническое, потенциально многоголосое, звучание: например, П. Антокольский пишет о ***тысячеструнной*** *музыке миров* («Заключение»). Вторая включается в нее: *И пожарищем музыки* ***мир окаймлен*** (П. Антокольский, «Времена»), и распадается на множество голосов, в частности, ***все музыки мира*** *в ушах* звучат у П. Незнамова («1 мая»).

Прежде всего, в этом многоголосии выделяется *музыка* ***природы*** — как таковая и во множестве своих конкретных проявлений. Это и *музыка* разного рода *влаги*, *волн (валов)*, *дождя*, *ливней*, и *музыка* природных *бурь* и *ненастий — грозы/гроз* (в том числе *грома*), *пурги*, *вьюги*, *метели*, и *музыка* воздуха — *ветра*, и *музыка* растительного мира — *леса/лесов*, *рощи*, *дубравы* (иногда упоминаются конкретные «исполнители» такой *музыки*, например, *ивы*, *сосны*, *ветви*), и *музыка* мира животного (к примеру, *пчел*, *лягушек*, *гончих псов*).

Наряду с этим «звучит» и «житейская» *музыка*, ее *голоса* в мире людей: это *музыка каналов и домов*, *колонн*, *трамвая*, *машин*, *чашек*, *бусин*, а также *музыка* разного рода *споров*, *битв* и *войн* (в последней различаются *голоса* «инструментов»: *пуль*, *копий* и т.п.).

Таким образом, «озвученному» пространству Вселенной, Земли и мира людей сопоставляется «музыкальное звучание» времени, в котором различаются и *музыка времен* (например, *веков*, *будущего*), и *музыка* природных временных циклов, в которых *из темноты* возникает *музыка света*, *цвета (соцветий)*, — в НКРЯ встречаются «музыки» *ночи*, *зари*, *восхода*, а также времен года и месяцев (например, *музыка апреля*), и *музыка* циклов житейских (например, *музыка будней*).

Иными словами, *музыка* ассоциируется и с «языком/языками» и стоящей за ними «картиной мира», и с «речью» и «речевой деятельностью», позволяющими миру говорить о себе, а поэту о мире: *музыка* ***голоса***, за которым стоит *душа,* встречается, в частности, у А. Сумарокова («Мадригал»), *музыка* — ***уст тихая речь*** — у Я. Полонского («В глуши»). Вместе с тем, собственно поэтические язык и высказывания позиционируются на глубинном уровне, как у Н. Заболоцкого («Предостережение»): *Где древней* ***музыки фигуры****, Где* ***с мертвым бой клавиатуры****, Где* ***битва нот с безмолвием пространства*** *— Там не ищи, поэт, душе своей убранства*.

Сервер НКРЯ дает и интересные статистические данные: в поэтическом подкорпусе *шепот* встречается чаще, чем *говор* и *молчание* (зарегистрировано, соответственно, 771, 559 и 476 словоупотреблений), поэты тем самым больше внимания уделяют переходу от отсутствия коммуникации к ее осуществлению; слово-образ *музыка* встречается 1806 раз, что в сумме соответствует частоте других, упомянутых выше, «звучаний», представляющих самостоятельные, но взаимодействующие «музыкальные» компоненты.

Таким образом, триединство *молчания – шепота – голоса (говора)* действительно может рассматриваться как поэтическая метафора сос-

сюровской триады *langue – langage – parole*, причем не в «плоскостном» ее варианте, а с виноградовским «умножением» на особенности словесного мышления, отличающие каждый ее компонент. «Субъектным» формам каждого из трех уровней соответствуют знаки внешнего мира, подвергающегося поэтическому преобразованию, и воплощения их в воображении и поэтическом мышлении, к которым обращаются поэты, объективируя свое внутреннее знание в формах словесного выражения. А слово-образ *музыка* действительно представляет язык как «симфонию», или, как писал Ф. де Соссюр [1960: 326] «нечто вполне определенное в разносистемной совокупности фактов речевой деятельности».

Литература

Арутюнова Н.Д. Молчание: контексты употребления // Логический анализ языка: Язык речевых действий / отв. ред. Н.Д. Арутюнова, Н.К. Рябцева. М.: Наука, 1994. С. 106–117.

Виноградов В.В. О языке художественной прозы. М.: Наука, 1980. 360 с.

Крейдлин Г.Е. Голос, голосовые признаки и оценка речи // Логический анализ языка: Язык речевых действий / отв. ред. Н.Д. Арутюнова, Н.К. Рябцева. М.: Наука, 1994. С. 141–153.

Рябцева Н.К. Коммуникативный модус и метаречь // Логический анализ языка: Язык речевых действий / отв. ред. Н.Д. Арутюнова, Н.К. Рябцева. М.: Наука, 1994. С. 82–92.

Северская О.И. «Шепот, робкое дыханье…»: лексема *шепот* в русской поэзии XVIII–XX вв. // Корпусный анализ русского стиха. Сборник научных статей. Вып. 2 / Отв. ред. В. А. Плунгян, Л. Л. Шестакова. М.: Издательский центр «Азбуковник», 2014. С. 278–304.

Северская О.И. От молчания к шепоту и говорению: о поэтических langue, language и parole // Вестник РУДН. Теория языка. Семиотика. Семантика. 2015. № 1. С. 11–17.

Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики // Звегинцев В.А. История языкознания XIX и XX веков в очерках и извлечениях. Ч. 1. М.: Просвещение, 1960. С. 323–342.

Olga I. Severskaya
Vinogradov Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences
(Russia, Moscow)
oseverskaya@yandex.ru

LANGUAGE AS A SYMPHONY:
A POETIC VISION OF THE SAUSSUREAN LINGUISTICS

The article discusses the word-symbol *music* and its interaction with metadiscursive(that is to say calling and identifying speech acts) words *silence, whisper, babble, talk, voice*, which, in turn, are associated with Saussurean triad *langue – language – parole*. The author concludes that *music* is associated with related “language/languages” and “image of the world”, and with “speech” and “speech activity”, allowing the world to talk about itself, and

the poet to narrate about the world. “Subject” forms of each of the three levels correspond to the signs of the world reality, exposed to the poetic transformation, and their embodiment in imagination and poetic thinking. The article also analyzes statistical data: the frequency of the word-symbol *music* is equal to the sum of the frequencies of occurrences of words-symbols *silence*, *whisper*, *voice* and *talk*, which are independent but interactive “musical” components. Such understanding of *music* corresponds to the Saussurean view of language as a symphony implementation of which does not depend on the manner of its execution. The study is based on the Russian poetry of XVIII–XXI centuries, presented in the National corpus of the Russian language.

Key words: Russian poetry of XVIII–XXI centuries, music, silence, whisper, voice, talk, language, speech activity, speech, corpus study.

References

Arutyunova N.D. [Silence: the contexts of use]. *Logicheskij analiz yazyka: Yazyk rechevyh deistvij* [Logical analysis of language: the Language of speech acts]. N.D. Arutyunova, N.K. Ryabceva (Eds.). Moscow, Nauka Publ., 1994, pp. 106–117. (In Russ.)

Vinogradov V.V. *O yazyke hudozhestvennoi prozy* [About the language of literary prose]. Moscow, Nauka Publ., 1980. 360 p.

Kreidlin G.E. [Voice, voice characteristics and speech evaluation]. *Logicheskii analiz yazyka: Yazyk rechevyh deistvii* [Logical analysis of language: the Language of speech acts]. N.D. Arutyunova, N.K. Ryabceva (Eds.). Moscow, Nauka Publ., 1994, pp. 141–153. (In Russ.)

Ryabceva N.K. [Communicative modus and metalanguage]. *Logicheskii analiz yazyka: Yazyk rechevyh deistvii* [Logical analysis of language: the Language of speech acts]. N.D. Arutyunova, N.K. Ryabceva (Eds.). Moscow, Nauka Publ., 1994, pp. 82–92. (In Russ.)

Severskaya O.I. [«Shepot, robkoe dyhan’e»: the lexical item «whispers» in Russian poetry of XVIII–XX centuries]. *Korpusnyi analiz russkogo stiha: Sbornik nauch nyh statei* [Corpus analysis of Russian verse. Collection of scientific articles]. Vol. 2, V.A. Plungyan, L.L. Shestakova (Eds.). Moscow, Azbukovnik Publ. house, 2014, pp. 278–304. (In Russ.)

Severskaya O.I. [From Silence to Murmur and Speaking: On Poetic Langue, Language and Parole]. *Vestnik RUDN. Teoriya yazyka. Semiotika. Semantika* [Bulletin of PFUR. Theory of Language. Semiotics. Semantics], 2015, no 1, pp. 11–17. (In Russ.)

Saussure F. de. [Course in General Linguistics]. Zvegincev V.A. *Istoriya yazykoznaniya XIX i XX vekov v ocherkah i izvlecheniyah* [The history of linguistics XIX and XX centuries in essays and extracts]. Part 1. Moscow, Prosveshenie Publ., 1960, pp. 323–342. (In Russ.)

В. Новиков

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
(Россия, Москва)
novikovu@yandex.ru

Поэтография Михаила Панова*

В статье описывается уникальный опыт филолога и поэта Михаила Викторовича Панова (1920–2001), исследовавшего русскую поэзию и научным, и творческим методами. Им создано своеобразное научно-художественное произведение — поэма «Звездное небо», состоящая из ста стихотворных миниатюр, написанных верлибром и рисующих художественные миры русских поэтов XVIII–XX веков — от Антиоха Кантемира до Давида Самойлова.

Поэма начинается стихотворным портретом Велимира Хлебникова и завершается еще одним его портретом. Авангардный язык и стих этого поэта послужил прообразом поэтики Панова. Панов не прибегает ни к цитированию, ни к стилизации. Метафорика Панова разнообразна и непредсказуема. Созданные Пановым портреты поэтов имеют самостоятельное художественное значение и одновременно являются литературоведческими фактами. Эвристика, прагматика и креативность образуют здесь прочное единство. Жанр стихотворных миниатюр Панова ближе всего к эссеистике и с этой точки зрения вписывается в культурный контекст XX века как века эссеизма. Разработанная Пановым «поэтография» как форма научно-художественного изображения и исследования индивидуальных поэтических систем продуктивна для современной филологической культуры.

Ключевые слова: «Звездное небо», «поэтография», поэтика, верлибр, эссе.

1

Михаил Викторович Панов (1920–2001) известен не только как языковед, но и как исследователь русской поэзии. Этим он занимался в двух формах. Одна — собственно научная — начиная с юношеских опытов и до легендарного спецкурса, читавшегося в МГУ (некоторые лекции расшифрованы и опубликованы [Панов 2014], насущная задача культуры — издание курса в целом). Другая — эссеистическое портретирование поэтов в стихотворных миниатюрах, составивших цикл «Звездное небо». Это единственное в своем роде научно-поэтическое произведение увидело свет уже после кончины автора в составе его второй книги стихов «Олени навстречу» (М., CARTE BLANCHE, 2001).

* Исследование выполнено при поддержке РГНФ (проект № 15-24-06003 «Типология субъекта в русской поэзии 1990–2010-х»).

«Здесь сделана попытка представить те образные впечатления, которые возникают у автора этих набросков при чтении русских поэтов», — с такого пояснения начинает поэт-исследователь.

Всего здесь сто портретных миниатюр, размещенных в произвольном порядке. Открывает эту галерею любимый поэт Михаила Викторовича Панова и Виктора Петровича Григорьева:

Велимир Хлебников.
Похожий на думающее облако.
Похожий на страстный сухой муравейник.
Похожий на исповедь кенгуру.
Похожий на философствующие часы.
Только на себя похожий
[Панов 2001: 157].

Этот же поэт закономерно завершает пановский цикл:

Страна —
материк —
вселенная
думающих спичек и стрекоз.
О. мир. мир!
Мир Велимира
[Панов 2001: 190].

Хлебников — как бы альфа и омега звездной поэтической азбуки.

Панов не прибегает ни к цитированию, ни к стилизации, он работает собственным языком и стихом. Стихом свободным. Вот как он воссоздает облик самого хрестоматийного из классиков:

Мир, где все
отбрасывает
остро-сверкающие тени.
Пушкин
[Панов 2001: 173].

Сам замысел описать миры Кантемира, Карамзина, А.К. Толстого, Фета ультрасовременным языком и стихом носит отчетливо авангардный характер. Это антистилизация, перенесение будущего в прошлое. Панов по сути дела осуществляет широкий разворот хлебниковского четверостишия «О достоевскиймо бегущей тучи…», где в четырех строках даны авангардные образы художественных миров Достоевского, Пушкина и Тютчева.

Именно верлибр оказывается адекватным метаязыком для описания всего многообразия художественных миров русских поэтов. Уже потому, что он вбирает в себя и метрический стих, что строка любого классического размера может окказионально в нем присутствовать. А на содержательном уровне верлибр создает простор для свободы образных ассоциаций, для художественной дистанции и эффекта «остранения».

Вспомним опыты Игоря Северянина, отличавшегося широтой эстетического вкуса и писавшего стихотворные характеристики своих современников «Бальмонт», «Брюсов», «Сологуб», «Каменский». Четырехстопный ямб звучит монотонно, содержание сводится к комплиментам: «Его стихи — сама стихия» [Северянин 1975: 313] (о Бальмонте), «Никем не превзойденный мастер» [Северянин 1975: 314] и «Он — президент среди поэтов» [Северянин 1975: 314] (о Брюсове), «Он весь из сладостного вздоха» [Северянин 1975: 315] (о Сологубе), «Да, я люблю тебя, мой Вася…» [Северянин 1975: 317] (о Каменском). То же можно сказать о цикле сонетов «Медальоны». «Его устами русский пел народ» [Северянин 1975: 383], — так начинается сонет о Кольцове, где пятистопный ямб приобретает пародийный оттенок.

Обращаясь к нашей современности, заметим, что разговор с поэтом-классиком при помощи его же, классика, ритмов и строфики неизбежно воспринимается как пародический «стеб».

Избранный Пановым путь свободного стиха открывает возможность новой, незалитературенной серьезности.

2

При тщательном знакомстве с текстом обнаруживается, что есть еще один поэт, дважды портретированный в «Звездном небе». Это Карамзин. Причем в первой из зарисовок его имя появляется после упоминания «конгруэнтных» поэтических пространств Ахматовой, Есенина, Маяковского, Пастернака, Хлебникова как парадоксально-неожиданный пуант:

> Все их — можно засунуть в карман!
> В карман Карамзина
> [Панов 2001: 167].

Отметим — что актуально в контексте Григорьевских чтений — паронимическую аттракцию «карман Карамзина», а разговор на тему «Карамзин-поэт в трактовке Панова» оставим для отдельного исследования. Впрочем, каждая из миниатюр «Звездного неба» — это потен-

циальная развернутая статья. Одна из задач моего выступления — оповестить филологическую общественность о самом существовании поэмы «Звездное небо» и сформулировать простое соображение: исследователю каждого из пановских «персонажей» стоит учесть портрет данного поэта словесной кисти Панова не только как факт поэзии, но и как литературоведческий, как научно-филологический факт. Эвристика, прагматика и креативность здесь образуют необычайно прочный сплав.

3

К какому жанру надлежит отнести миниатюры Панова? Есть ретроспективный соблазн подключить их к почтенной традиции «надписи к портрету», вспомнить пушкинские «К портрету Жуковского», «К портрету Вяземского» и т.п. Однако у Панова мы имеем дело не с надписями и не подписями, а с собственно портретами, причем портретами поэтических миров. Перед нами картины — преимущественно живой природы: реки, моря, океаны, деревья, цветы, животные, птицы, насекомые. Есть и творения рук человеческих, причем в парадоксальных контекстах: так, «силлабоэдры» Кантемира уподоблены зданиям Корбюзье, Весниных, Голосова, Леонидова, Мельникова.

Метафорика Панова разнообразна и непредсказуема: Ломоносов — «космическое блюдце», Ахматова — черная рыба в черном озере, «но умеет светить», Дельвиг — «дрессированный сороконог» и т.п.

Думается, к «поэтографии» Панова наиболее применимо понятие «эссе». Русская эссеистика осознает себя как жанр в 1910-е годы, прежде всего во фрагментарной прозе Василия Розанова, граничащей со свободным стихом. Вполне согласен с тем, что в наше время «эссе, сочетающее бытийную достоверность, мыслительную обобщенность и образную конкретность и пластичность, оказывается как идеальной формой взаимодействия литературы и реальности, так и матрицей всех жанровых возможностей»[Северская 2006: 162].

«Звездное небо» прочно связано с культурным контекстом XX века и торит дорогу новым жанровым возможностям наступившего столетия.

4

Вот некоторые обобщения по поводу выбора Пановым «персонажей».

Здесь представлены хрестоматийные фигуры XIX века: Ломоносов, Державин, Крылов, Жуковский, Грибоедов, Пушкин, Баратынский,

Тютчев, Кольцов, Лермонтов, Ершов, Фет, Некрасов и др. и XX столетия: Брюсов, Блок, Андрей Белый, Гумилев, Ахматова, Пастернак, Мандельштам, Цветаева, Маяковский, Есенин, Заболоцкий и др.

Помимо них в «Звездном небе» присутствуют:

– поэты, которых принято считать и называть «второстепенными»: в XIX веке — баснописец А.Е. Измайлов, Подолинский, в XX веке — Олимпов, сатириконец Горянский, Василиск Гнедов, Кузьмина-Караваева, Нельдихен, Гастев, не очень известные Иван Ерошин и Юрий Владимиров;

– переводчики, чью работу Панов считает фактом русской поэзии: Адриан Пиотровский, Ада Оношкович-Яцына, Анна Радлова, Вера Маркова;

– сказительницы Ирина Федосова и Мария Кривополенова.

Представлены Тургенев как автор «Стихотворений в прозе» (которые Панов считает верлибрами) и Достоевский-поэт как автор стихов капитана Лебядкина (Л. Толстого за песню «Как четвертого числа…» Панов к поэтам, однако, не причислял).

Включены сюда непопулярные ныне Светлов и Смеляков, несмотря на их «советскость».

«Звездное небо» писалось, вероятно, в 1960–1970-е годы. Из живших тогда поэтов сюда попали Мартынов, Твардовский и Самойлов (1920–1990). Последний, ровесник Панова, — самый младший по возрасту в этом протяженном ряду, где самым старшим является Антиох Кантемир (1708–1744).

За каждой миниатюрой стоит эстетическое освоение творчества портретируемого поэтв в полном объеме. Это притом, что Панов сверх этой «сотни» успел разглядеть немало звезд из числа более молодых поэтов. Беспрецедентный случай в истории отечественного литературоведения.

5

Важно отметить присущую Панову исследовательскую самоотверженность. Будучи сам оригинальным поэтом, он в «Звездном небе» использует свой стихотворческий дар исключительно для изображения чужих поэтических миров, перевоплощения в других поэтов. О включении самого себя в легендарную «сотню» нет и речи.

Между тем некоторый жанровый аналог творческому эксперименту Панова можно увидеть в тексте современной поэтессы Веры Павловой, предложившей свои «образные впечатления» об Ахматовой и Цвета-

евой и не забывшей при этом саму себя. Вот стихотворение из трех строф:

Воздух ноздрями пряла,
плотно клубок наматывала,
строк полотно ткала
Ахматова.

Лёгкие утяжелив,
их силками расставила
птичий встречать прилив
Цветаева.

Ради соитья лексем
в ласке русалкой плавала
и уплывала совсем
Павлова
[Павлова: 1997].

Не будем касаться вопроса о том, насколько основательно намерение Веры Павловой составить «тройку» величайших русских поэтесс из Ахматовой, Цветаевой и себя самой. Заметим только, что по сравнению со всежими и нестареющими миниатюрами Панова это стихотворное эссе выглядит несколько архаичным и манерным. Образы не отличаются прицельностью и наглядностью. На фоне эротической «русалки» Павловой, осуществляющей «соитье лексем», скромная Ахматова, прядущая воздух ноздрями, и ритмически утяжеленная Цветаева, изготавливающая силки из собственных легких, выглядят бледно и расплывчато. По-видимому, им на поэтическом пьедестале почета достались лишь второе и третье места.

Тем не менее возможности стихотворно-эссеистической поэтографии, как показывает опыт Панова, велики и по сути безграничны.

«Звездное небо» — открытая структура. Составляющие его стихотворные эссе открыты для истолкования, для использования в изучении изображенных Пановым поэтов, для обобщений теоретического и историко-литературного характера.

Всегда есть возможность открытия новых звезд, возможность появления новых поэтических звездочетов.

Литература

Павлова В. Небесное животное. М.: Золотой век, 1997. [Электронный ресурс]. URL: http://www.verapavlova.ru/books/sky.html

Панов М.В. Лингвистика и преподавание русского языка в школе. Предисл. и комментарии Л.Б. Парубченко. М.: Фонд «Развития фундаментальных лингвистических исследований», 2014. 272 с.

Панов М.В. Олени навстречу: Вторая книга стихов. М.: CARTE BLANCHE, 2001. 192 с.

Северская О. И. Эссеистическая поэтика (на материале литературы рубежа XX–XXI веков) // Общественные науки и современность. 2006. № 3.

Северянин И. Стихотворения. М.: Сов. писатель, 1975. 496 с.

Vladimir Novikov
Moscow Lomonosov State University
(Russia, Moscow)
novikovu@yandex.ru

"POETOGRAPHY" BY MIKHAIL PANOV

In this article we describe the unique experience of the philologist and the poet Mikhail Victorovich Panov (1920–2001)? Who had investigated the Russian poetry with scientific and artistic methods. He has created a specific scientific and artistic work — the poem "Starry Sky", which consists of one hundred poetic miniatures written in vers libre and depicting the artistic worlds of the Russian poets of the 18th – 20th centuries — from Antiokh Kantemir to David Samoilov.

The poem begins with the poetic portrait of Velimir Khlebnikov and is concluded with his other portrait. The avant-gard language and verse of this poet was the prototype of the poetics of Panov. Panov does not use nor quotation neither stylization. His metaphorics is various and unpredictable. The portraits of the poets created by Panov have the self-contained artistic significance and in the same time are the facts of the literary science. The genre of the poetc miniatures by Panov is near to the essayistics and from this point of view joins to the cultural context of the 20th century as the age of the essayism. The "poetography" worked out by Panov as a form of the scientific and artistic representation and investigation of the individual poetic systems is productive for the contemporary philological culture.

Key words: "Starry Sky", "poetography", poetics, vers libre, essay.

References

Panov M.V. *Lingvistika I prepodavaniye russkogo yazyka v shkole* [Linguistisc and School Studies of the Russian Language]. Preface and comments by L.B. Parubchenko, Moscow, Fond Razvitiya fundamental'nukh lingvisticheskihk issledovahiy Publ., 2014. 272 p.

Panov M.V. *Oleni navsrechu. Vtoraya kniga stikhov* [Deer Meet. The second book of poems]. Moscow, CARTE BLANCHE Publ., 2001. 192 p.

Pavlova V. *Nebesnoye zhivotnoye* [Heavenly Animal]. Moscow, Zolotoy Vek Publ., 1997. http://www.verapavlova.ru/books/sky.html.

Severskaya O.I. [The poetics of the essayistics (on the material of the literature of the border of the 19th and 20th centuries*)*]. *Obshchestvennyye nauki I sovremennost',* 2006, no. 3. (In Russ.)

Severyanin I. *Stikhotvoreniya* [Poems]. Moscow, Sov.Pisatel Publ., 1975. 496 p.

ЛИНГВОКРЕАТИВНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ И РЕЧЕВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ

CREATIVE ACTIVITIES OF LANGUAGE AND SPEECH TECHNOLOGIES

Н.А. Купина

Уральский федеральный университет
имени первого Президента России Б.Н. Ельцина
(Россия, Екатеринбург)
natalia_kupina@mail.ru

Креативная стилистика и креативные речевые технологии*

В статье развиваются лингвоэстетические идеи профессора В.П. Григорьева, связанные с широкой трактовкой поэтического языка и выделением креатемы как единицы поэтического языка. На материале базы данных «Интегрум» установлены особенности лексической сочетаемости актуального слова *креативный*. Реконструирован фрагмент картины мира, отражающий сложившиеся в текущее время коллективные типовые представления о субъектах креативной деятельности, сферах креативной, в том числе креативной речевой, деятельности и о продуктах этой деятельности. Ставится вопрос о формировании и развитии креативной стилистики, ее объекте, предмете, задачах, векторах развития. Для специального стилистического анализа выделяются креатемы в разговорной речи заводских рабочих, в газетно-публицистической, официально-деловой речи, текстах рекламы, прикладной поэзии, массовой словесности. На примерах газетных заголовков специально рассматривается паронимическая аттракция. В процессе интерпретации креативных речевых технологий в текстах женской прозы с опорой на уточнённое В.П. Григорьевым понятие «упаковочное средство» доказывается, что в качестве «упаковочных» выступают креатемы, эстетические значения которых усиливают аксиологическую функцию высказывания и текста.

Ключевые слова: креативный, креатема, креативные речевые технологии, креативная стилистика, эстетическое значение.

Лексема *креативный* в толковых словарях русского языка XX века отсутствует. Нерегулярно фиксируется она и новейшими словарями — вопреки очевидной употребительности в речи (см.: [Новиков 2005: 60–61]). Актуальность данного слова подтверждается формированием словообразовательного гнезда (***креативный*** → *креатив*, *креативно*, *креативность*, *креативить*, *креативщик*, *креатор*, *креакл*), использованием прилагательного *креативный* в названиях должностей (*креативный редактор*) и производственных структурных подразделений (*креативный отдел*), а также развитием многозначности: 1. «Созида-

* Работа выполнена при финансовой поддержке РГНФ, грант 15-04-00239а «Национальные базовые ценности и их отражение в коммуникативном пространстве провинциального города: традиции и динамика».

тельный, творческий»; 2. «Способный к творческой деятельности» [АЛ 2006: 512].

Терминологический потенциал корня *креат-* задолго до его актуализации в речевой практике, выявлен В.П. Григорьевым. Разграничивая узкое и широкое понимание поэтического языка (ПЯ), т.е. языка «с установкой на эстетически значимое творчество, хотя бы самое минимальное, ограниченное рамками одного только слова» [Григорьев 1979: 76–78], он подчеркивает, что «контексты употребления некоторого слова как единицы ПЯ очень неоднородны и в эстетическом, и в структурном отношении…» [Там же: 104]. Рассуждая о возможности выбора «безупречного “эмического” термина для единиц ПЯ», В.П. Григорьев вводит термин **«креатема»**, «мотивированный именно творческим отношением к языку» [Там же: 76] — вне зависимости от сферы его использования.

Если принять термин «креатема» в качестве базового, можно выделить объект креативной стилистики: произведения речи в ее функциональных и жанровых разновидностях, хотя бы частично отмеченные авторской индивидуальностью. Предмет наблюдения — являющиеся результатом преднамеренного использования языка как системы возможностей языковые предпочтения, преобразования, новации (см.: [Купина 2013: 408–409]), а также способы использования креатем в конкретных высказываниях и текстах. Нельзя не признать, что активизация креатем в значительной степени обусловлена влиянием экстралингвистических факторов и в первую очередь — сферой деятельности. Сферы деятельности, в которых сегодня ощущается востребованность креативности, или способности к творчеству, можно установить эмпирически, на основе сочетаемости прилагательного *креативный* (**к**.).

Анализ синтагмы **к**. + *существительное лица* позволяет выявить разновидности субъекта креативной деятельности. Существительное лица указывает на коллективный и/или собирательный субъект деятельности: ***к***. *люди*, ***к***. *подростки*, ***к***. *часть населения*, ***к***. *класс*, ***к***. *молодежь*. В подобных случаях креативность воспринимается как инструментальная ценность: *В состав детского общественного совета войдут самые активные и* ***креативные подростки*** *Челябинской области* (Веч. Челябинск, 28.05.14).

В границах данной формулы употребляются существительные, указывающие на сферу деятельности конкретного субъекта-лица. Обозначим наиболее типичные сферы: управление (***к***. *директор*, ***к***. *менеджер*, ***к***. *сотрудник администрации*); СМИ, реклама, пиар (***к***. *журналист*,

к.** ведущий*, ***к.** рекламщик*, ***к.** пиарщик*); общественно-политическая деятельность (к.** политик*, ***к.** депутат*); право (***к.** дипломат*, ***к.** адвокат*); образование (***к.** учитель*, ***к.** воспитатель*); спорт (***к.** игрок*, ***к.** футболист*); Интернет (***к.** автор блога*); музыка (***к.** пианист*); прикладное искусство (***к.** дизайнер*); предпринимательство (***к.** бизнесмен*).

Отдельные сферы деятельности существуют вне зависимости от языка / речи (***к.** футболист*); с привлечением языка / речи (***к.** учитель*); с преимущественным или исключительным использованием языка / речи (***к.** журналист*). Обращает на себя внимание отсутствие сочетаний типа ***к.** писатель*, ***к.** поэт*, ***к.** прозаик*. Ср.: *…все современные «геополитики», «политологи» и прочие «креативные дизайнеры»… Пушкиных среди них нет* (Российская газета. 07.05.2014).

Таким образом, в зеркале языка отражается обобщенное представление о различии между креативной (особо — речевой) способностью и индивидуальной творческой одаренностью. Представление о творческой одаренности лица не исключает возможности коллективного авторства. Задача креативной стилистики — выявление креативной составляющей образа автора в текстах разных типов.

По данным лексической сочетаемости выявляется также наличие в языковом сознании обобщенного представления об отмеченности результатов креативной деятельности — их нестандартности: ***к.** идея*, ***к.** проект*, ***к.** предложение*, ***к.** реклама*, ***к.** сайт*, ***к.** пропаганда*, ***к.** плакат*, ***к.** дизайн*, ***к.** прическа*, ***к.** макияж*. Сочетания типа ***к.** поэма*, ***к.** повесть* отсутствуют. Можно предположить, что литературоцентричность языкового сознания препятствует сочетанию анализируемого прилагательного с именами, номинирующими жанры художественной литературы. Интуитивно различаются креативная способность к преодолению языкового стандарта, обновлению форм словесного выражения и творческая одаренность, без которой невозможно осуществление целостного эстетического замысла подлинно художественного произведения. В составе художественного целого креатема обладает самостоятельной эстетической ценностью, «независимо от той практической цели, которую… могла бы осуществлять» [Якубинский 1986: 193], служит для воплощения художественной идеи.

Креативная способность ярко проявляется в разговорной речи, основы многостороннего исследования которой заложены Е.А. Земской и ее последователями [Русская разговорная речь 1973; Городское просторечие 1984; Китайгородская, Розанова 2010 и др.]. Особый объект анализа — языковое существование лингвокультурных коллективов.

Например, в коллективе рабочих Первоуральского новотрубного завода ценится независимость суждений, острое слово, коммуникативная раскрепощенность. Во время импровизированных застолий в заводском подсобном помещении рабочие шутят, с готовностью подхватывают речевые находки и изобретения (см.: [Живая речь уральского города 2011: 142–282]). Приведем пример языковой игры, основанной на креативных операциях с корнем слова (М., Д. — молодые рабочие; Н., В. — рабочие среднего возраста; Т.В., В.Р. — женщины-работницы, 45 и 50 лет; А.М. — начальник цеха.):

В.Р. *Деверь / Брат жены //*
М. *Понятно // Деверь / брат жены?*
В.Р. *Брат жены //*
М. *А не* ***шурин****?*
Т.В. ***Шурин*** *наверно // Я в этих не разбираюсь // А ты разбираешься?*
М. *Просто у меня друг* ***Шура*** */ а у его жены есть* ***шурин*** */* ***Шурин шурин*** *//*

В активном речевом обороте — игра сочетаемостными возможностями слова:

Т.В. *Фёдорыч* (о пожилом рабочем) *помалкиват / сидит чё-то свои думы думат //*
М. *Ну пристыдили его /* ***за шею / жены*** *//*
Д. *Думает / как* ***слезть*** *//*
(Все смеются)
А.М. ***Слезть и убежать*** *//*
М. *Логично //* ***Слезть*** *главное / и* ***убежать*** *//*
А.М. *Поздно* ***бежать****-то уже //*

Глаголы *сидеть – слезть – убежать – бежать* компрессированно передают возможные сценарии развития отношений между мужем и женой.

Изучение креативных находок и неудач в составе непринужденного диалогического и полилогического взаимодействия — важная задача креативной стилистики.

Креатема в текстах газетных, проповеднических, реже — в научных и официально-деловых — реализует эстетическое значение, оказывающееся второстепенным по отношению к типовой функции, которая объединяет произведения определенного функционального стиля. Например, в принятом Госдумой 21 июля 2012 г. Законе о некоммерческих организациях, «получающих финансирование, полностью или частич-

но из-за рубежа», отмечается, что, в соответствии с новой нормой, НКО этого рода будут именоваться «иностранными агентами».

В документах, относящихся к жанру гражданско-правового договора, слово *агент* выступает как термин, обозначающий «юридическое или физическое лицо, нанятое заказчиком (принципалом), обязанное действовать по распоряжению и в интересах заказчика» [ЮЭС 2004: 6]. Атрибутивный сопроводитель способствует трансформации терминологического значения в эстетическое. Оживает опирающаяся на коллективную память негативная коннотация, которая поддерживается презрительно-уничижительной оценкой тех, кто, по словам В.В. Путина, «шакалит у иностранных посольств». Креатема-советизм транслирует смысл, наносящий целевому адресату репутационный ущерб: иностранный агент — «шпион, секретный наемный сотрудник, ставленник иностранного государства, из корысти действующий в интересах врага» [Мокиенко, Никитина 1998: 27]. Нарушается заданный конфликтом терминологического и эстетического значений жанровый канон однозначности толкования речевых средств. Терминологическое значение поддерживает информационную и императивную функции документа (НКО обязаны соблюдать прозрачность финансовой отчетности); эстетическое значение — функцию выразительности: НКО характеризуются как «презираемые на родине приспешники секретных иностранных служб». Конфликт функций объясняет сопротивление целевого адресата, не желающего признавать себя «иностранным агентом».

В произведениях официально-делового стиля речи креатема воспринимается как инородный элемент; в текстах воздействующих стилей креатема, обеспечивающая эстетическое впечатление, органична. Так, креатемы в коммерческой рекламе подготавливают запланированный практический результат: привлечь внимание, удивить, вызвать интерес адресата, чтобы повысить эффективность продаж. Например, искомый синтез функций рекламы крекеров обеспечивает ощутимая образность окказионализмов: ***Восхрустительно*** *вкусно! Любой перерыв с крекерами* ***«Хрустеат»*** *станет* ***восхрустительным****!*

Связанный с эстетической оценкой актуального события поиск нестандартных средств выразительности органичен для речевых практик журналиста. Креативные новации «на злобу дня» нередко оказываются сиюминутными, а эстетическое значение воспринимается только в контексте конкретной ситуации. Например, эмоционально-оценочное наполнение газетного заголовка «Министр **матерщица**» (Российская газета. 17.06.2014) осознается лишь в том случае, если читатель знает,

что в разгар украинского кризиса и.о. министра иностранных дел Украины *Дещица* пел *матерные* частушки, *матерился*, пытаясь тем самым завоевать поддержку молодежи, атакующей российское посольство в Киеве. Вне ситуативно обусловленного денотативного значения эстетическая добавка и преднамеренная языковая аномалия утрачивают стилистическую выразительность. Напротив, погруженная в контекст проживаемого времени креатема *матерщица* реализует мотивированную ситуацией экспрессию — неотъемлемую составляющую конструктивного принципа газетной публицистики. Эстетическая функция в подобных случаях «обслуживает» базовую функцию идеологического воздействия.

Востребованные в разных сегментах речевой коммуникации способы креативного использования языковых средств технологизируются. «Работающие» технологии можно выявить на материале текстов сегодняшнего дня. Например, трансформация наведённого контекстом ситуации прецедентного высказывания в газетных заголовках осуществляется на основе лексической замены, преобразования морфемной структуры слов, входящих в состав прецедентного высказывания (***Кредитный*** *ящик Пандоры*; *Удар под* ***отдых***); расширения контекста (***ЦБ*** *сообразил на троих*). Наиболее частотным оказывается приём лексической замены: *Каждому овощу своя* ***цена***; *Русский* ***ЕГЭ*** *— бессмысленный и беспощадный*; *Не* ***Хиршем*** *единым.*

Технологически определённые преобразования лежат в основе формирования паронимических рядов, о необходимости интерпретации которых говорил В.П. Григорьев [1979: 251–259]. Паронимическая аттракция, например, охватывает сверхтекстовую парадигму квазипаронимов, которая может быть интерпретирована как средство языкового сопротивления попыткам внедрить консервативную государственную идеологию, основанную на *духовных* ***скрепах***. Ср.: ***Скрепы*** *и* ***скрипы***; ***Скрепы*** *и* ***склепы***; ***Скрепы*** *и* ***скрепки***; ***Скрепы*** *и* ***сроки***; ***Скрепы*** *и* ***строки***; ***Скрепы*** *и* ***вскрики***; ***Скрепа*** *и* ***репа*** (газетные заголовки).

Очевидна технологическая основа отдельных развивающихся жанров. В их числе плакаты-приколы. В антипропагандистских целях тиражируются ритмомелодические структуры, разработанные В. Маяковским. В границах охваченных шутливо-иронической тональностью союзных и бессоюзных сложных предложений, части которых связаны противительными и сопоставительно-противительными отношениями, используются сниженная, в том числе социально отмеченная лексика, запоминающиеся рифмы:

Речевая действительность обнаруживает востребованность рифмованной речи. Расширяются границы прикладной поэзии. Достаточно отметить коммерческий успех поздравительных открыток с текстами стихов, составленных на основе единиц из фонда «общенародного» ПЯ (см.: [Григорьев 1979: 78]). Например: *Поздравляю, люблю и желаю / Только счастья, добра и везенья! / Пусть мечты паруса наполняют, / Пусть не гаснет огонь вдохновенья!* Изучение примитивных текстов разных жанров будет способствовать развитию «эстетической аксиологии» и разработке «проблемы выразительности как одного из её аспектов» [Там же: 130].

Технологии, обеспечивающие интенционально заданное использование креатем, активно внедряются в речевую ткань текстов современной массовой литературы. Например, в «Энциклопедии лоха» Ксении Собчак находим 55 новообразований с корнем *лох*. В их числе — 23 слова, которые образованы способом слияния: *лох-бедняк*, *лох-богач*, *лох-мыслитель*, *лох-романтик*, *лох-автомобилист*, *лох-силовик*, *лох-неудачник* и др. Очевидно намерение автора представить соответствующие жанру разновидности социального типа, обозначенного ключевым словом. «Наука о лохах» именуется в тексте *лоховедением*. Проекция на соответствующую подсистему языка позволяет создать аналогичные потенциальные производные. Студенты, выполняя экспромтом творческое задание [Купина 2014: 22–23], предложили тематически связанные номинации: *лохознание*, *лохика*, *лохология*, *лохологика*, *лохогенетика*, *лохопатология*, *лохопсихология*, *геолохика*, *лохопортретистика* и др. Таким образом, технологические линии развития креативной идеи носителями языка выделяются без труда.

Технологичность креативных речевых практик обнаруживается в авторских самоповторах. Например, Ж. Брикер, автор романа «Желтый свитер Пикассо», для изображения специфической эмоциональной речеповеденческой реакции персонажа отбирает экспрессивный глагол

хихикать (‘смеяться тихо или исподтишка, со злорадством’). «Хихикает» не только юная Алечка, но и зрелая женщина — француженка Мишель; «хихикают» художник Ван Ваныч и строгий следователь: *— Клим умрет от разрыва сердца, — возбужденно* ***хихикнула*** *Алечка*; *— Вы же пейзажист, —* ***хихикнула*** *француженка*; *— Да, пейзажист и горжусь этим, — подтвердил Ван Ваныч и тоже* ***хихикнул***; *—* (Я) *не выберусь отсюда без автокрана, — пояснила Елена Петровна* (следователь) *и опять* ***хихикнула***; *— Да не смотрю я на тебя! — возмутился Клементий и* ***хихикнул***.

Складывается формула: прямая речь + слова автора, включающие креатему ***хихикнул(а)***. Совершенный вид акцентирует непосредственность, сиюминутность эмоциональной реакции, оглупляющей персонажей, — независимо от их гендерной, возрастной, национальной принадлежности. Возникает исключающий идиостилевое своеобразие произведения эффект «нулевой степени письма» [Барт 2008].

Технологическое внедрение речевого звена, выступающего в функции креатемы, нередко охватывает корпус текстов одного автора. Например, портретные зарисовки в романах А. Марининой структурируются в соответствии с формулой: существительное лица (имя собственное или нарицательное) + три однородных атрибутивных характеризатора. Экспрессивная однородность, инверсия, прилагательные, обозначающие гендерно одобряемые приметы внешности, создают эффект выразительности, который, однако, редуцируется формульностью: *Играющий того самого пресловутого Зиновьева актер по фамилии* ***Арцеулов***, ***крупный***, ***вальяжный*** *и* ***неторопливый***, *невозмутимо пожал плечами*; *Дмитрий* ***Леоничев***, *пятидесятилетний владелец пусть не огромного, но всё-таки бизнеса,* ***красивый***, ***холёный***, ***успешный***; *Эта* ***девушка***, ***красивая***, ***хрупкая***, ***нежная****…*; *Одним из первых вышел молодой* ***мужчина***, ***светловолосый***, ***стройный***, *очень* ***симпатичный***. Нетрудно заметить, что штрихи к портрету разных персонажей воспринимаются как однотипные. Схематизм препятствует индивидуализации образа персонажа.

Выдвижение на первый план читательского восприятия функции ценностной ориентации определяет вектор отбора эстетически значимых единиц. Беспринципность «едящих из рук режима приспособленцев» [Жолковский 1994: 40] — советских писателей, выполнявших заказ «сверху», — сменилась беспринципностью писателей-приспособленцев, выполняющих заказ «снизу», потакающих невзыскательным вкусам массового читателя.

Для читательниц женских романов (см.: [Фатеева 2000]) неоспорима эстетическая ценность внешней привлекательности мужчины. Авторы регулярно используют гендерные стереотипы. Приведем примеры из романа Е. Вильмонт «У меня живет жирафа».

Гендерное представление о мужской красоте внедряется в текст с помощью варьирования речекультурного стереотипа **«летчики — красивые»**: — *Он был такой* ***красивый*** *в* ***летной*** *форме и так* ***красиво*** *ухаживал*; — *Она замужем, ее муж молодой,* ***красивый****, бывший* ***летчик***; — *Они* ***красивая*** *пара. Он бывший* ***летчик***; — *Она… обожает своего мужа, он бывший* ***летчик****,* ***красивый*** *парень.* Креативный эстетический центр реплик разных персонажей — характеризаторы *красивый*, *красиво*, существительное *летчик*, сочетание *летная форма*.

В основе эстетико-аксиологической технологии — соединение визуализации и речевой схематизации. Так, женское представление о мужской привлекательности передается с помощью частотного экспрессивного стандарта *интересный мужчина*/*мужик*, выражающего гендерные эстетические предпочтения. Индивидуализация образного впечатления отсутствует:

О Голубеве: — *Так вот, вы* ***интересный мужчина***; — *Вы исключительно* ***интересный мужчина***; — *Старуха, совсем старая, хотя еще и смотрится, и с ней* ***мужик****, лет за сорок, здорово* ***интересный***.

О Михаиле: — *Её деверь, он очень* ***интересный мужчина***; *Она* (Ия) *тут же прислонилась к его брату, который очень* ***интересный мужчина***.

Об отце клиентки салона: — *А между прочим,* ***интересный мужик***.

Женский взгляд на мир сконцентрирован на любви, преодолевающей жизненные препятствия. Главной в тексте становится типовая функция ценностной ориентации. Смысловая структура общеязыковых слов и словосочетаний, не «обогащается теми художественно-изобразительными “приращениями”, которые развиваются в системе целого эстетического объекта» [Виноградов 1963: 39]. Последнее характеризует значительный массив текстов массовой литературы. Авторы этих текстов преднамеренно, в ориентации на целевую читательскую аудиторию, используют пропущенные через коллективный опыт эстетические ресурсы языка.

Если продолжить рассуждения В.П. Григорьева об «упаковочном материале» и признать, что «“упаковочное” средство — это функция слова, а не вещь» [Григорьев 1979: 132], можно сформулировать следую-

щее положение: в произведениях массовой литературы «упаковочными» являются единицы, которые реализуют поверхностные эстетические значения, усиливающие аксиологическую функцию высказывания и текста.

Представляется, что лингвоэстетические идеи Виктора Петровича Григорьева, его наблюдения и обобщения, связанные с проблемами речевого творчества, формами его проявления в разных сферах функционирования русского языка, должны составить фундамент теоретической и прикладной креативной стилистики.

Литература

АЛ — Толковый словарь русского языка начала XXI века: Актуальная лексика / под ред. Г.Н. Скляревской. М.: ЭКСМО, 2006. 1136 с.

Барт Р. Нулевая степень письма. М.: Академический проект, 2008. 430 с.

Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М.: Наука, 1963. 253 с.

Городское просторечие: Проблемы изучения / отв. ред. Е.А. Земская и Д.Н. Шмелев. М.: Наука, 1984. 188 с.

Григорьев В.П. Поэтика слова. М.: Наука, 1979. 344 с.

Живая речь уральского города: устные диалоги и эпистолярные образцы: Хрестоматия / сост. И.В. Шалина. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2011. 360 с.

Жолковский А.К. Блуждающие сны и другие работы. М.: Наука, 1994. 428 с.

Китайгородская М.В., *Розанова Н.Н.* Языковое существование современного горожанина: На материале языка Москвы. М.: Языки славянской культуры, 2010. 496 с.

Купина Н.А. Креативная стилистика: учебник для бакалавров / Купина Н.А., Матвеева Т.В. Стилистика современного русского языка. М.: Юрайт, 2013. С. 298–409.

Купина Н.А. Креативная стилистика: учебное пособие. М.: ФЛИНТА: Наука, 2014. 184 с.

Мокиенко В.М., *Никитина Н.Г.* Толковый словарь языка Совдепии. СПб.: Фолио-Пресс, 1998. 704 с.

Новиков В.И. Словарь модных слов. М.: Зебра Е, 2005. 156 с.

Русская разговорная речь / отв. ред. Е.А. Земская. М.: Наука, 1973. 485 с.

Фатеева Н.А. Языковые особенности современной женской прозы: Подступы к теме // Русский язык сегодня 1. М.: Азбуковник, 2000. С. 573–586.

ЮЭС — Юридический энциклопедический словарь / под общ. ред. В.Е. Крутских. М.: ИНФРА, 2004. 450 с.

Якубинский Л.П. Избранные работы. Язык и его функционирование. М.: Наука, 1986. 206 с.

Natalia A. Kupina
Ural Federal University
(Russia, Ekaterinburg)
natalia_kupina@mail.ru

CREATIVE STYLISTICS AND CREATIVE SPEECH TECHNOLOGIES

The article develops linguo-aesthetic ideas of Professor V.P. Grigoriev that are connected to the wider interpretation of poetic language and isolation of a '*creatheme*' as a unit of poetic language. Analyzing data from "Integrum" database, the article discovers specific characteristics of the lexical compatibility of the popular word *kreativny* ('creative').

The study is reconstructing a fragment of the worldview that reflects the current conventional understanding of the subjects and areas of creative activity, including creative speech, as well as products of this activity prevailing at the present time. The article raises a question about the formation and development of creative stylistics; of its object, subject, goals, and vector of development. For the purposes of specific stylistical analysis, the article brings up isolated *creathemes* from colloquial speech of factory workers, newspaper writing, official/business speech, advertising texts, applied poetry texts, and mass literature.

The study includes analysis of newspaper headlines bringing under scrutiny the phenomenon of paronymic attraction. In the process of interpretation of the creative speech technologies in women prose, we prove, basing on 'packaging material' notion coined by V.P. Grigoriev, that *creathemes* with aesthetic meanings which strengthen axiologic function of sentence and/or text serve as this sort of 'packaging' in writing.

Key words: creative, creatheme, creative speech technologies, creative stylistics, aesthetic meaning

References

Barthes R. *Le degré zéro de l'écriture.* Paris, Le Seuil Publ., 1953. (Russ. ed.: Bart, R. Nulevaya stepen' pis'ma. Moscow, Akademicheskii proekt Publ., 2008. 430 p.)

Fateeva N.A. [Language particularities of modern women prose: Approaches to the topic]. *Russkii yazyk segodnya 1* [Russian language today 1]. Moscow, Azbukovnik Publ., 2000, pp. 573–586. (In Russ.)

Grigor'ev V.P. *Poetika slova* [Word Poetics]. Moscow, Nauka Publ., 1979. 344 p.

Kitaigorodskaya M.V., Rozanova N.N. *Yazykovoe sushchestvovanie sovremennogo goro-zhanina: Na materiale yazyka Moskvy* [Language existance of contemporary townsman: A study of Moscow language]. Moscow, Yazyki slavyanskoi kul'tury Publ., 2010. 496 p.

Krutskikh V.E. (Ed.). *Yuridicheskii entsiklopedicheskii slovar'* [Encyclopaedic dictionary of law]. Moscow, INFRA Publ., 2004. 450 p. (Abbreviated as 'EDL').

Kupina N.A. *Kreativnaya stilistika: uchebnoe posobie* [Creative stylistics: a textbook]. Moscow, FLINTA Nauka Publ., 2014. 184 p.

Kupina N.A. [Creative stylistics: textbook for Baccalaureate]. Kupina N.A., Matveeva T.V. *Stilistika sovremennogo russkogo yazyka* [Stylistics of modern Russian language]. Moscow, Yurait Publ., 2013, pp. 298–409 (In Russ.)

Mokienko V.M., Nikitina N.G. *Tolkovyi slovar' yazyka Sovdepii* [Explanatory dictionary of Sovdepia language]. Saint Petersburg, Folio-Press Publ., 1998. 704 p.

Novikov V.I. *Slovar' modnykh slov* [Dictionary of fashionable words]. Moscow, Zebra E Publ., 2005. 156 p.

Shalina I.V. (Comp.). *Zhivaya rech' ural'skogo goroda: ustnye dialogi i epistolyarnye obraztsy: Khrestomatiya* [Live speech of the Urals town: oral dialogues and epistolar samples: A reader]. Ekaterinburg, Ural Federal University Publishing House, 2011. 360 p.

Sklyarevskaya G.N. (Ed.). *Tolkovyi slovar' russkogo yazyka nachala XXI veka: Aktual'naya leksika* [Explanatory dictionary of the Russian language of the 21st century: Actual lexicon]. Moscow, EKSMO Publ., 2006. 1136 p. (Abbreviated as 'AL')

Vinogradov V.V. *Stilistika. Teoriya poeticheskoi rechi. Poetika* [Stylistics. Theory of poetic speech. Poetics]. Moscow, Nauka Publ., 1963. 253 p.

Yakubinskii L.P. *Izbrannye raboty. Yazyk i ego funktsionirovanie* [Selected works. Language and its functioning]. Moscow, Nauka Publ., 1986. 206 p.

Zemskaya E.A. (Ed.). *Russkaya razgovornaya rech'* [Russian colloquial speech]. Moscow, Nauka Publ., 1973. 485 p.

Zemskaya E.A., Shmelev D.N. (Eds.). *Gorodskoe prostorechie: Problemy izucheniya* [City colloquial speech: Problems of study]. Moscow, Nauka Publ., 1984. 188 p.

Zholkovskii A. K. *Bluzhdayushchie sny i drugie raboty* [Wandering dreams and other works]. Moscow, Nauka Publ., 1994. 428 p.

Т. А. Гридина

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

Лингвокреативные механизмы порождения текста: экспериментальный ресурс языковой игры

В статье постулируется идея использования экспериментального ресурса языковой игры для диагностики и тренинга вербальной креативности с учетом потенциальных векторов развития лингвокреативного мышления в детском возрасте (включая дошкольный и школьный этапы становления личности). Языковая игра рассматривается как осознаваемое нарушение ассоциативных стереотипов употребления словесных знаков и реализация потенциальных регистров словотворчества и текстопорождения. Эта способность развивается, во-первых, постепенно (и не у всех детей), во-вторых, имеет свою индивидуальную доминанту. Сама возможность тренинга вербальной креативности заключена в том, что компенсаторные речевые эвристики ребенка (связанные с дефицитом языкового и когнитивного опыта) и осознаваемая языковая игра — коррелирующие векторы проявления вербальной креативности. Основное различие между ними лежит в области неотрефлексированного и отрефлексированного сознанием ребенка языкового «парадокса». Развитие психолингвистической парадигмы дает возможность использования различных методик, адаптированных к задачам тренинга, в котором техника языковой игры используется как экспериментальный ресурс стимулирования механизмов творчества (в том числе слово- и текстопорождения). Экспериментально верифицирована гипотеза о том, что игровой текст вырастает из игрового слова. В заданном ключе были апробированы экспериментальные методики заполнения текстовых лакун (при опоре на заданный респондентам мотивационный перифраз или самостоятельно выведенный игровой алгоритм); методика продолжения игрового текста, методика создания поля креативных номинаций и текста на их основе, методика написания синквейна. Подобные экспериментальные «срезы» могут способствовать более аргументативному обсуждению разных форм языковой игры в свете их дискурсивной обусловленности (в частности эффективности использованной техники создания игрового текста при его адресации ребенку). Можно констатировать, что игровое конструирование является продуктивной диагностической процедурой, обнаруживающей способность ребенка к считыванию и репродуцированию доступных ему алгоритмов и кодов языковой игры и предполагающей разнообразные модификации «творения слова» в процессе текстопорождения.

Ключевые слова: языковая игра, стратегии текстопорождения, тренинг вербальной креативности, художественный текст.

Лингвистика креатива как новое направление научных исследований [Гридина 2013][1] охватывает большой спектр практик речевого творчества. Невозможно исключить из этого спектра и детскую речь, традиционно рассматриваемую как естественное поле лингвокреативной деятельности. Вербальная креативность — одно из ярких проявлений речетворческой активности ребенка, расширяющей диапазон реализации языкового потенциала. «Эвристики» детской речи компенсируют дефицит необходимых ребенку средств. В то же время формальная и смысловая «уникальность» детской речи есть выражение свободы формирующейся личности в конструировании собственной языковой «реальности», в том числе в регистре осознаваемой языковой игры (при понимании ребенком условности собственных речевых действий, их несоответствия языковому стандарту). Эта способность развивается, во-первых, постепенно, реализуясь в особых формах на каждом из этапов становления языкового сознания личности (причем далеко не у всех детей — даже в позднем онтогенезе); во-вторых, интенция к языковой игре имеет специфические функции и индивидуальный характер (свою доминанту) у каждого ребенка [Гридина 2013] — в зависимости от пола, темперамента, лево- или правополушарности, ведущей сенсорной модальности, влияния речевой среды, культурного фона и т.п.) (см. [Коновалова 2012]).

Вместе с тем фрагментарность фиксации фактов осознанной языковой игры в детской речи и субъективность при трактовке преднамеренности/непреднамеренности таких инноваций с позиций «взрослой» логики диктует необходимость экспериментальной верификации как самой способности к языковой игре, так и возможности развивать эту способность путем направленного тренинга.

Сама возможность тренинга вербальной креативности заключена в том, что компенсаторные речевые эвристики ребенка (связанные с дефицитом языкового и когнитивного опыта) и осознаваемая языковая игра — это коррелирующие векторы проявления вербальной креативности.

Так, основное различие между компенсаторным и собственно игровым речетворчеством (на уровне восприятия и порождения слова и текста) лежит в области неотрефлексированного или отрефлексированного ребенком отступления от языкового «стандарта».

[1] Данное направление было инициировано автором данной статьи в 2009 г. в рамках международной конференции «Лингвистика креатива», поддержанной грантом РГНФ.

Ставя задачу экспериментальной верификации особенностей лингвокреативного мышления ребенка, мы принимаем психологическую концепцию объяснения природы языкового творчества, которое характеризуется «дивергентной продуктивностью»: способностью личности к ломке и переключению ассоциативных стереотипов [Гридина 1996], созданию нового речевого продукта на базе переработки уже существующего языкового материала.

Основной принцип тренинга — самонаучение в процессе выполнения поставленной нестандартной задачи — в данном случае опирается на развитие операциональных навыков считывания и продуцирования игрового кода.

Думается, что диагностика и тренинг лингвокреативных способностей необходимы не только детям-дошкольникам, но и детям школьного возраста (в том числе старшеклассникам — ввиду того, что спонтанная креативность, восполняющая языковой дефицит, имеет тенденцию к затуханию под влиянием диктата «правила» в процессе обучения). Нахождение респондентами оптимального варианта толкования игремы [2], самокоррекция, инсайт — оригинальная трактовка, имеющая выраженный игровой вектор, — те факторы, которые способствуют переведению спонтанной креативности в осознанный навык.

Предлагаемая концепция игрового тренинга вербальной креативности базируется на следующих положениях:

1) языковая личность подвержена в процессе становления влиянию двух областей: области «языкового принуждения» и области «языковой свободы» [Ажеж 2003]; способность к языковой игре соединяет в себе освоение системного потенциала как лингвокреативного ресурса коммуникации и номинации и осознанное проявление интенции к нарушению языковых конвенций;

2) спонтанные эвристики детской речи становятся базисом языковой игры (см. [Гридина 1996; 2013]); организация тренинга вербальной креативности применительно к сфере детской речи должна соответствовать принципу соединения опыта спонтанного словотворчества ребенка с направленной рефлексией над формой и содержанием единиц, созданных с использованием игрового кода, требующего дешифровки;

3) игровая компетенция включает в себя как рецептивный, так и продуктивный аспекты (способность к считыванию и самостоятельному порождению эффекта языковой игры);

[2] Термин «игрема» (так же, как «игровая трансформа») введен нами [Гридина 1996] для обозначения результата языковой игры.

4) в качестве конструктивно-игровых процедур, адаптированных к задачам тренинга, в котором техника языковой игры выступает как экспериментальный ресурс стимулирования механизмов словотворчества и текстопорождения, могут быть использованы различные психолингвистические методы и методики [Гридина 2014].

При разработке и проведении тренинга верификации подвергалась гипотеза относительно того, что **игровой текст «вырастает» из игрового слова**.

Такая зависимость прослеживается как в спонтанной детской речи, так и в условиях направленного эксперимента по толкованию респондентами словотворческих инноваций с прогнозируемым выходом в зону языковой игры (при установке придумать, что может называть данное слово). Например, инновация *айболитка* (зафиксированное в речи шестилетнего ребенка в значении «инвалидная машина»), получает следующие игровые версии: *скорая помощь, медсестра, обезьяночка Чичи* и др. Ср. шутливый стишок, придуманный школьником, приписавшим слову *айболитка* значение «шапочка врача»: *Айболитка у врача, как колпак … у циркача* (10 л.).

Совершенно очевиден тот факт, что порождающий мотивационный контекст и игровое слово взаимообратимы. В заданном ключе нами были апробированы следующие экспериментальные методики: заполнение текстовых лакун (при опоре на предъявленный мотивационный перифраз, соответствующий значению «пропущенного» слова): землянка на Луне — ***лунянка***; зевающее животное — ***зеваживотное***; смесь *носорога* с *бегемотом* — ***бегерог***); заполнение текстовых лакун на основе самостоятельно выведенного респондентами игрового алгоритма (Король ***Годяй*** – королева – ***Ряха*** и т.п.)[3] — в данном случае срабатывал фактор возможной реконструкции игремы и использования вариативной (по сравнению с авторской) версии (подданные короля Годяя — ***вежды, учи, дотепы, знайки***).

Эти тренинговые методики должны были симулировать рефлексию респондентов над механизмом создания словотворческих игрем в готовом тексте. Но, как уже отмечалось, игровое слово содержит в себе текстовые проекции (сюжетные, характерологические и т.п.). Для стимулирования этих проекций нами применялись методики продолжения

[3] В качестве материала для данного эксперимента использован текст Ф. Кривина «Король *Голяй*», где при помощи способа обратного словообразования реализован алгоритм порождения антонимических игрем (путем отсечения приставки *не-* от готового слова).

игрового текста, методика создания поля креативных номинаций и текста на их основе, методика написания синквейна. Рассмотрим эти виды тренинга подробнее.

Методика продолжения/завершения игрового текста — адаптированный вариант экспериментального метода вероятностного прогнозирования, с помощью которого в данном случае проверялась и отрабатывалась способность к тиражированию считанного игрового алгоритма, выявлялся тематический репертуар используемого кода языковой игры и способность к его новой реализации (в том числе при создании детьми-респондентами собственных текстов).

Данная методика была апробирована среди школьников младшего и среднего звена (третьеклассников и пятиклассников). Выбор стимульного материала (шуточного стихотворения М. Яснова «Утренняя песенка», адресованного детям) определялся возрастом участников тренинга. Имитация моделей топонимических номинаций используется автором стихотворения для условного обозначения ситуации: последовательность обычных действий (одевание перед выходом из дома) подается как подготовка героя (ребенка) к увлекательнейшему путешествию.

Проснувшись, крикнул маме я: / — Прощай, моя ***Пижамия****! / Да здравствует* ***Туфляндия****!.. / А мама мне в ответ: / — По курсу —* ***Свитерляндия****! /* ***Шляпляндии*** *— привет! / — Ура* ***Большой Пальтонии****!* ***Шарфанции*** *— виват!.. / А если вы не поняли, / То я не виноват!*).

Предполагалось, что эти игремы не только не вызовут затруднений в определении их смысла и техники создания, но смогут стимулировать детей к тиражированию заданного словотворческого кода. Участники тренинга должны были дать толкования игровых топонимов, представленных в стихотворении, и продолжить текст.

Полученные результаты показали, что при восприятии топонимических игрем респонденты опираются на их внутреннюю форму (производность от существительных *пижама*, *туфли*, *свитер*, *шляпа*, *пальто*, *шарф* и ассоциативные аналогии с названиями стран). Самостоятельно созданные школьниками номинации тиражируют выведенный игровой алгоритм, расширяя репертуар названий одежды и обуви и топонимов-прототипов, в структуру которых вводится соответствующий «корень»: ***Свитербург***, ***Сандальбург***, ***Брюкинбург***, ***Джинсобург***, ***Джинсоград*** (названия с популярными топоформантами ***-бург***, ***-град*** без соотнесения с конкретным прототипом), ***Панамкино***, ***Рубахино***, ***Башмачкино***, ***Майково*** (ассоциативно коррелирующие с «сельскими» топонимами на *-ино*, *-ово*); ***Водолазия*** (от водолазка), ***Пейджакетия*** (от пейджер,

пиджак и *жакет*) — по аналогии с названиями стран на *-ия* (Англия, Германия). Ср. игремы, отсылающие к конкретному топообъекту: ***Санкт-Платьенбург*** (платье и Санкт-Петербург), ***Кофтенгаген*** (кофта и Копенгаген), ***Кимонопония*** (кимоно и Япония), ***Пальтава*** (пальто и Полтава), ***Блузгов*** (блуза и Глазов, Чернигов), ***Рубашкастан*** (рубашка и Татарстан), ***Брюкиндия*** (брюки и Индия), ***Майкями*** (*майка* и *Майями*), ***Рубахопетровск*** (рубаха и Днепропетровск), ***Кофтомск*** (кофта и Томск), ***Галстукамск*** (галстук и Нефтекамск), ***Гольфстримия*** (гольфы и Гольфстрим), ***Жилетодесса*** (жилет и Одесса)[4] и др.

Как видно из примеров, задачу тиражирования игремы облегчает понятный ребенку механизм ее образования.

Основной принцип толкования ономастических игрем, как и процесс их образования, состоит в установлении актуальных для реципиента мотивационных связей между именем собственным и апеллятивом, а также в придании ониму характерологического статуса. Можно выделить некоторые **типичные стратегии текстовой актуализации имятворческих игрем рассматриваемого типа**, обусловленные особенностями детского языкового сознания.

Одна из весьма популярных стратегий — **привнесение в содержание искусственного топонима элементов фантазийной персонификации.** Ср., полученные от пятиклассников: *Туфляндия* — город, где ***живут туфли; туфельная страна***, ***где туфли могут разговаривать, играть, ходить, танцевать; люди*** *(в этом городе, стране)* — ***это туфли***. *Шляпляндия* — где шляпы ***одеваются*** *сами на голову*; *Пальтония* — там, где ***деревья носят пальто***. *Шарфанция* — там ***шарфы летают***; *Свитерляндия* — это страна свитеров, где одни свитеры, ***люди-свитеры.*** *Пижамия, Туфляндия, Свитерляндия, Шляпляндия, Пальтония, Шарфанция* — это всё ***сказочные страны одежды.*** Они существуют у каждого человека. Без них нельзя обойтись. Им нельзя ссориться, потому что они дополняют друг друга.

Встречаются и **отождествления на основе образной визуальной аналогии**: *Шляпляндия* — это такая планета, которая ***похожа на шляпу;*** планета шапок, там *корабли-шапки, всё на той планете шапки* (т.е. в форме шапки. — *Т. Г.*).

Наряду с фантазийно-игровой (условной) стратегией толкования отмечаются и **чисто прагматические** объяснения**:** *Пижамия* — ***магазин*** пижам, ***спальня***. *Туфляндия* — обувной ***магазин***. *Пальтония* — ***гарде-***

[4] Игровой эффект усиливается междусловным наложением омонимичных частей топонимических гибридов.

роб в школе. (Заметим, что такие креативные номинации с успехом могут быть востребованы в практике создания эргонимов). Нередки толкования по принципу метонимической соотнесенности названия страны и особенностей быта населяющих ее жителей: *Пижамия* — страна, где все ***люди ходят в пижамах****;* это ***сонный*** город пижам, где надо ***в пижамах ходить и спать***. *Свитерляндия* — это там, где живут *инопланетяны* (слово дано в варианте написания респондента. — *Т. Г.*): они ***ходят в такой одежде, похожей на свитеры****;* это город тепла: и дома, и люди, и насекомые, и деревья — ***все живое в свитерах***. *Шарфанция* — это село, там ***дома*** делают ***из шарфов*** и ***заборы***, и ***дороги*** *из шарфов*.

Толкования по ситуативной и ассоциативной смежности: ***Свитерляндия* — зима, бабушкин вечер.** *Пальтония* — это зима, где ходят в пальто и летом, и осенью, и весной тоже в пальто, и так годами. *Шляпляндия* — это школа, где учат клоунов. *Шарфанция* — болельщики (у ребенка, давшего это толкование, одежда болельщиков включает шарф — как у М. Боярского, болеющего за команду «Зенит»).

Отождествление со значением апеллятива, положенного в основу образования топонимической игремы: отнесение онима к разряду существительных со значением собирательности или единичности: *Пижамия* — это одежда, одна пижама. *Туфляндия* — это обувь, туфли, одни туфли. Ср.: *Туфляндия* — это одни модные туфли, их надо носить и модничать ими.

Еще одна стратегия — отождествление ономастической игремы с личным именем собственным или фамилией. *Шляпляндия* — это имя или фамилия, *Шарфанция* — фамилия.

Особо отметим случаи, когда придумывание ребенком игровых имен по аналогии с «заданными» выливается в попытку создать **собственное стихотворение или рассказ:**

Таран паран татан! / Привет Шортленду, / Привет Трусиляндии, Привет всему Кроссоленду (Юля, 9л.).

Зачин представляет собой песенку без слов (типа тех, которые сигнализируют о хорошем настроении, передают положительный настрой персонажа, ср. песенки Винни-Пуха). А придуманный ряд ономастических игрем развивает тот же сюжет, что и в приведенном стихотворении М. Яснова. Ср. сочиненное этой же девочкой стихотворение-«перевертыш», где речь идет не о выходе за пределы дома, а, наоборот, — о возвращении с прогулки домой: *Пришел с прогулки я и говорю:*

*«Прощай, моя **Одёжная**!/ Да здравствует **Умывная** пора!»/ А мама мне в ответ: «По курсу — чайное питьё! **Согревнии** привет!/ Ура **Большой Пижамии! Урокии** привет!».*

Еще один пример словотворческого «отрыва» от заданного образца представляет собой стихотворение, в котором слова, созданные по «топонимической» модели, выступают для обозначения музыкальных инструментов (***барабандия***) и производных от них глаголов со значением «игры на каком-л. инструменте», а также для называния страны, в которой животные — музыканты: Обезьяна из ***Барабандии*** на скрипке ***скрипиляндиет***. / Кот из ***Кошколандии*** на балалайке ***триндиляет*** (Люда, 9 л.). Можно усмотреть в данном тексте намеренный нонсенс: обезьяна-барабанщица играет на скрипке, а кот, явно иностранец (ср. *Кошколандия* и *Шотландия*), играет на русском народном инструменте.

Тематический ряд тиражируемых игрем в текстовой проекции дополняют названия сладостей с использованием тех же принципов номинации: *Однажды мы с подружкой пошли в магазин: Ну, здравствуй, **Шоколандия**, и здравствуйте, **Конфетия**! Лучшее в **Шоколандии** — шоколакомства. А рядом с Шоколандией была страна **Карамелия**. И долго-долго ели мы вкусные карамелины. И много-много съели мы шоколадных батоневичей!!!* (Аля, 12 л.).

Безусловно, не все созданные детьми игровые инновации можно признать удачными (из-за их структурной искусственности и фонетической «дефектности», затемняющей связь с прототипом). Однако в большинстве случаев все же респондентами считана идея «шифровки» передаваемого содержания в игровом топонимическом коде.

Вторая разработанная нами процедура игрового конструирования с выходом в текстовый регистр представляет собой ***создание поля креативных номинаций —*** образование дериватов от стимульного слова по заданным тематическим векторам с *последующей **«сборкой» текста из полученных игрем.*** Данная методика имеет комплексный характер, предполагая развитие способности к гибкому (вариативному) и оригинальному воплощению идеи с применением техники языковой игры. Тренинг этого типа включает в себя пошаговое конструирование игровых единиц по заданным денотативным (номинативным) ориентирам.

Например, от стимульного слова СМАЙЛ предлагается образовать название страны, города, села, гор, рек и т.п. как места локализации (обитания смайла); названия жителей; названия профессий; болезни; единицы измерения *смайла*, язык и т.п. Каждый из тематических векторов содержит свою номинативную перспективу (следование образцам,

моделям уже имеющихся в языке названий). На заключительном этапе тренинга его участники дают развернутые толкования любым словам из совокупной выборки игрем и/или создают небольшой текст (в любом жанре).

Приведем лишь некоторые ответы учащихся 8–10-х классов:

Квартал Кривых зеркал — один из знаменитых уголков *Смайлсбурга*. В этот квартал на ***смайлтобусах*** приезжают те, кто любит ***смайлиться***, глядя на свое смешное отражение в кривых оконных зеркалах. *Билет сюда стоит всего один хих.*

Смайлболит — добрый доктор Айболит, который всех лечит своей улыбкой.

Смайлотолог — зубной врач, возвращающий больным *смайлыбки*.

Смайлотрясы — ученики-двоечники, которые целый год ***смайлотрясничают***.

Синдром смайлодура — болезнь, проявляющаяся в смехе без причины. Диагноз: ***смайл без причины — верный признак дурачины***. Лекарство от этой болезни *стоп-смайлин*.

Смайломан и *смайлофоб — оптимист* и *пессимист.*

Подобные толкования проявляют несколько тенденций: 1) объяснение игрового слова через отсылку к прототипу (*Смайлболит* — Айболит: всех лечит улыбкой); 2) объяснение одной игремы через отсылку к другой (с тем же тематическим вектором — см., например, антонимическое противопоставление значений игрем *смайломан* и *смайлофоб*); 3) «приращение» игровых единиц, создаваемых *ad hoc* (для объяснения уже полученной игремы: *смайлотрясы* — те, кто ***смайлотрясничают***; ***смайловицы***, ***смайлоговорки*** и т.п. — элементы *смайлргона* — жаргона *смайловцев*); 4) включение игрем в состав прецедентных высказываний (фразем, цитат и т.п.); *квадрат Смайлевича*.

Ср. текст, созданный на базе этого игрового прецедента учеником 10 класса: *Жил-был на свете художник* ***Смайлевич***, / *В парке любил он бродить по аллеям. / Краски возьмет — и усердно рисует, / Кистью квадрат свой волшебный* ***смайлюет***.

Можно констатировать, что на каждом из этапов тренинга происходит приращение количества окказиональных единиц соответствующего тематического спектра и расширение их ассоциативной валентности.

Полученные результаты показывают, что в развитии вербальной креативности необходимо учитывать как внеконтекстуальную ассоциативную валентность игрового слова, так и заданную текстовой проекцией.

Считывание игрового алгоритма и экспликация ассоциативного наполнения словотворческой игремы могут быть стимулированы и в процессе текстопорождения. Организация такого тренинга представлена в ходе нашего экспериментального исследования **процедурой написания синквейнов**, соединяющей в себе процессы интерпретации и продуцирования игремы как результата текстовой деятельности. Синквейн (от франц. *cinquains*, англ. *cinquain*) — нерифмованная стихотворная форма — пятистишие, каждая строка которого содержит заранее заданный ритмический алгоритм (определенное количество слов и слогов в каждой строке).

По сути, создание синквейна — своеобразная модификация методики прямого толкования, только в текстовой проекции. «Ноу хау» заключается в том, что в качестве темы синквейна (в отличие от классического варианта) выступает словотворческая инновация. Мы исходили из гипотезы, согласно которой интерпретация окказионального слова должна осуществляться в опоре на внутреннюю форму новообразования (что соответствует основной стратегии семантизации незнакомого мотивированного слова). Отрабатываемыми параметрами вербальной креативности в данном случае выступают спонтанная семантическая гибкость (способность «считать» и по-своему интерпретировать смысл окказионального слова-игремы), образная адаптивная гибкость (способность изменить форму стимула так, чтобы придать ему новые возможности). Так, подбор синонима к окказиональному слову, затрудненный ввиду его денотативно-характерологической уникальности, может побуждать респондента к собственному словотворчеству (вариативному окказиональному словообразованию).

Оригинальность (способность устанавливать отдаленные ассоциации) как критерий вербальной креативности в ходе создания синквейна проявляется в выборе определений и предикатов к заданному стимульному слову, в устанавливаемых метафорических аналогиях. Инструкция для испытуемых задается при помощи анкеты (каждому респонденту предлагается отдельный отпечатанный экземпляр). Предварительно участники тренинга должны быть обучены технике написания синквейна в традиционном варианте.

Сочините *синквейн*, первой строчкой (темой) которого являются следующие слова: КРЫЛОМЫШИ, ДИРИЖЯБЛОКО (от *дирижабль*), НЕБОВЫСЬ, КРЫЛОЛЁТ, ОБЛАКИНИ, ЗАКРИЧАЛЬНОСТЬ, ГОРБЛЮЖАТА.

Наибольший интерес для реализации целей тренинга в процессе создания синквейна представляет стратегия **семантизации стимульного слова с предъявлением респондентами собственных словотворческих инноваций**.

Например: ***Крыломыши.*** *Ночные, тихие, летучие. Не спят, прячутся, пасут добычу.* ***Мыши-летуны. Тихомыши*** (Костя С., 13 л.). Определения-ассоциаты и глагольные предикаты актуализируют мотив ночной жизни летучих мышей. В третьей строке синквейна представлен перифраз *мыши-летуны*. Заключительная (обобщающая) строка синквейна содержит окказиональную номинацию ***тихомыши*** (с подменой одной из мотивирующих основ стимульного слова). Реноминация по данному признаку задана предшествующим ее появлению ассоциативным контекстом.

Выделим в плане креативности синквейн, в котором словотворчески обыгрывается семантика мотиватора *мыши*: ***Крыломыши. Грызучие***, летучие, ***мышастые / Мышут*** крыльями, *скрываются* под *крышей*/ *Загадочные* ***звериные*** существа / ***Зверомыши*** (Надя К., 14 л.). Суффиксальные дериваты *грызучие* и *мышастые* подчеркивают выраженность и интенсивность проявления названных свойств (характеристик) обозначаемого. Ср. узуальные прилагательные типа *прыгучий*, *ушастый* и т.п. Намеренно игровая, на основе созвучия, предикация с помощью окказионального глагола *мышут* (ср. *машут* и *мыши*) поддержана также сближением значений однокоренных (этимологически родственных) *крыша* и *скрываться.* Фантазийная аналогия вводит слово в категорию названий «загадочных звериных существ». Этот признак находит отражение в обобщающей реноминации ***зверомыши***.

Несмотря на различия в интерпретациях (ассоциативном осмыслении содержания игремы), обнаруживается, что практически все они ориентированы на считанный алгоритм образования словотворческой единицы, ее внутреннюю форму:

1) отождествление с денотатом узуального слова, выступающего в качестве ***базового*** мотиватора-прототипа (см., например, *крыломыши* — мыши; *дирижяблоко* — дирижабль, *небовысь* — небо; *крылолет* — самолёт; *облакини* — облака; *горблюжата* — верблюды, верблюжата);

2) семантизация через мотивационный перифраз (*горблюжата* — горы, похожие на верблюжат; *крылолёт* — крылатая машина);

3) словотворческая синонимизация или антонимизация (ср. *небовысь — синевысь, небоглубь*, *закричальность — замолчальность*; *дирижяблоко — яблокожабль пришельцев*; *крылолёт — птицелёт*);

4) эмоционально-экспрессивная идентификация с денотатом (*крыломыши — летающие ужастики*; *дирижяблоко — невероятное изобретение*; *небовысь — храбрая пташка!*);

5) образно-метафорическое перифразирование (ассоциативная аналогия/обобщение в форме перифраза): *облакини — небесные нимфы*; *дирижяблоко — плод технического прогресса*;

6) символические (абстрактные) толкования: *небовысь — бесконечность*, *дирижяблоко — Навстречу облакам!* и др.

При сопоставлении использованных респондентами стратегий семантизации поэтических окказионализмов в процессе создания синквейна выявляются индивидуальные черты лингвокреативного мышления участников тренинга, выраженность или отсутствие интенции к языковой игре. Возрастные и гендерные различия, безусловно, влияют на глубину и характер ассоциативного осмысления стимульного слова, направляя текстопорождение в актуальное для респондентов русло. Отметим бо́льшую словотворческую активность у школьников среднего звена, использующих в качестве обобщающего слова собственную инновацию. Глубина ассоциативного наполнения словотворческой инновации повышается при учете метафорических аналогий и обыгрывании прямых и переносных смыслов в предлагаемых респондентами версиях.

ВЫВОДЫ

1. Тренинговая составляющая текстопорождающих технологий состоит в стимуляции творческого воображения, нарушающего стереотипы восприятия и позволяющего респондентам моделировать собственный образ обозначаемого в ситуации направленной рефлексии над формой вербального знака.

2. Подобные экспериментальные «срезы» могут способствовать более аргументативному обсуждению разных форм языковой игры в свете их дискурсивной обусловленности (в частности эффективности использованной техники создания игрового текста при его адресации ребенку).

3. Можно констатировать, что игровое конструирование является продуктивной диагностической процедурой (обнаруживающей способность ребенка к считыванию и репродуцированию доступных ему алгоритмов и кодов языковой игры), предполагая разнообразные модификации «творения слова» и его текстопорождающего потенциала.

Литература

Ажеж К. Человек говорящий: Вклад лингвистики в гуманитарные науки. М.: Едиториал УРСС, 2003. 304 с.

Гридина Т.А. Ассоциативные проекции детских словотворческих инноваций и тренинги вербальной креативности // Лингвистика креатива-3 / под общей ред. Т.А. Гридиной. Екатеринбург: ФГБОУ ВПО «Урал. гос. пед. ун-т», 2014. С. 14–74.

Гридина Т.А. К истокам вербальной креативности: творческие эвристики детской речи // Лингвистика креатива-1 / под общей ред. Т.А. Гридиной. – 2-е изд. Екатеринбург: ФГБОУ ВПО «Урал. гос. пед. ун-т», 2013. С. 5–58.

Гридина Т.А. Языковая игра: Стереотип и творчество. Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т., 1996. 214 с.

Коновалова Н.И. Креативная составляющая интеллекта: к 100-летию IQ // Психолингвистические аспекты изучения речевой деятельности. Труды Уральского психолингвистического общества. Вып. 10. Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 2012. С. 35–48.

Tatyana A. Gridina

Ural State Pedagogical University
(Russia, Yekaterinburg)
tatyana_gridina@mail.ru

LINGUO-CREATIVE MECHANISMS OF TEXT GENERATION: PILOT RESOURCE OF GAME ON WORDS

The article is dedicated to the play on words pilot resources usability for verbal creativity diagnostics and training in preschool and school stages in child's personality development. The play on words is treated as a conscious break in associative stereotypes of the verbal signs use which leads to word-formation and text production. This ability develops in human (child's) mind gradually; moreover it is usually based on one's unique dominants. The adults consider any child's speech innovations in the subjective way. But we suppose that it is the basis of verbal creativity trainings because of the correlation between child's speech heuristics and purposeful play on words. The big difference between them is in the non-reflected vs. reflected speech paradox of human mind. The hypothesis that a non-conventional ("gaming") text is generated from a non-conventional verbal sign gets an experimental validation. The training aspect of text-generation technologies concerns the human creativity stimulation. This process allows of breaking some verbal stereotypes and managing the images of objects during the child's reflection about verbal sign's shape. These approaches may be helpful for different types of play on words discourse description.

Key words: game on words, strategies of text generation, trainings of verbal creativity, fiction.

References

Azhezh K. *Chelovek govoryashchii: Vklad lingvistiki v gumanitarnye nauki* [Speaking Man. Linguistics' Contribution to the Humanities]. Moscow, Editorial URSS Publ., 2003. 304 p.

Gridina T.A. [Associative Projections of Children's Word-Formation Innovations and Verbal Creativity Trainings]. *Lingvistika kreativa-3* [Linguistics of Creativity-3]. T.A. Gridina (Ed.). Yekaterinburg, Ural. St. Ped. Univ. Publ., 2014, pp. 14–74. (In Russ.)

Gridina T.A. [To the Sources of Verbal Creativity: Creativity Heuristics of Child's Speech]. *Lingvistika Kreativa - 1* [Linguistics of creativity-1]. T.A. Gridina (Ed.). Yekaterinburg, Ural. St. Ped. Univ. Publ., 2013, pp. 5–58. (In Russ.)

Gridina T.A. *Yazykovaya Igra: Stereotip i tvorchestvo* [Play on Words: Stereotypes and Creativity]. Yekaterinburg, Ural. St. Ped. Univ. Publ., 1996. 214 p.

Konovalova N.I. [The Creative Component of Human Intelligence. Towards the 100th Anniversary of the IQ-test]. *Psikholingvisticheskie aspekty izucheniya rechevoi deyatel'nosti. Trudy Ural'skogo psikholingvisticheskogo obshchestva* [Psycholinguistic Aspects of Speech Studies. Writings of the Ural Society of Psycholinguistics]. Yekaterinburg, Ural. St. Ped. Univ. Publ., 2012. no. 10, pp. 35–48. (In Russ.)

Е. Н. Ремчукова

Российский университет дружбы народов
(Россия, Москва)
remchukova@pochta.ru

Прагматическая и эстетическая ценность «массового лингвокреатива»*

В настоящей статье рассматривается общая тенденция современной русской жизни к лингвокреативной деятельности, отмечается ее интенсивность и массовый характер, обусловленные целым рядом экстралингвистических и собственно лингвистических причин; очерчиваются ее зоны (Интернет, медиатексты, нейминг); рассматриваются некоторые конкретные лексико-грамматические механизмы лингвокреативности (потенциальное словообразование, актуализация многозначности слова, графогибридизация и др.); анализируется эстетическая и прагматическая ценность «массового лингвокреатива», под которым понимается интенсивная лингвокреативная деятельность русской языковой личности за пределами художественного текста, характеризующаяся перераспределением ролей между функциями языка: прежде всего реализуются коммуникативная и волюнтативная функции языка, в то время как эстетическая функция, ведущая в художественном тексте, имеет здесь второстепенное значение, так как конфликт между прагматикой и эстетикой в текстах массового лингвокреатива, как правило, определенно разрешается в пользу первой. В аспекте соотношения прагматики и эстетики анализируются такие конкретные разновидности «массового лингвокреатива», как рекламные слоганы: они рассматриваются как мини-тексты, в которых в условиях «синтаксического минимализма» функционируют инновации, обусловленные прагматическим выбором адресантом особого, неконвенционального, способа выражения, в определенных случаях обладающие и эстетической значимостью. В таком же аспекте рассматриваются и лингвокреативные тенденции в сфере городской номинации коммерческих объектов (кафе, ресторанов, магазинов), обусловленные не только выбором номинатора, настроенного на лингвокреативность как способ привлечения внимания потенциального потребителя, но и потенциалом самой языковой системы русского языка.

Ключевые слова: лингвокреативные тенденции, массовый лингвокреатив, рекламные слоганы, городская номинация, прагматическая и эстетическая ценность.

В современной русистике обсуждение вопросов, касающихся различных форм и способов речетворчества не только в художественном тексте, но и за его пределами, обусловлено объективными причинами: расширением в современном лингвистическом пространстве зон речетворчества, как индивидуального (возможность самовыражения на

* Статья подготовлена при поддержке Российского гуманитарного научного фонда (грант № 15-04-00282).

просторах Рунета), так и профессионального, связанного с созданием разного рода креативных медиатекстов массовой культуры. Интерес с точки зрения речетворчества представляет и *нейминг* (наименование компаний, магазинов, сайтов, жилищных комплексов, ресторанов и т.п.) — сфера рекламной коммуникации, который позиционируется именно как «***искусство*** *создания имен*» [Что такое нейминг http://www.web-palette.ru/sub/useful/cozdaem/lz/m3].

Широкоупотребительная в современном русском языке и глубоко укоренившаяся в нем лексема *креативный,* несмотря на то, что ее функциональный спектр неоправданно широк, семантика размыта, а оценочность часто снижена, устойчиво сохраняет два значения — *созидательный* и *творческий*. Ее лексико-грамматическая адаптация в современном русском языке проявляется в процессах терминологизации и детерминологизации, в активности деривациии (*креативить*, *креативщик*, *креатема*, *креатура* и т.п.), в ироническом переосмыслении в разговорной речи. В то же время в русистике продолжается обсуждение соотношения и взаимодействия слов *творческий* и *креативный* в современном языке. Вот что замечает по этому поводу И.Г. Милославский: «Как мне кажется, словом *креативный* называется такое творчество, которое не только выдвигает идеи, но и доводит их до конкретного практического результата. А слово *творческий* остается со своим исходным значением, не различающим деятельность результативную и, наоборот, безрезультатную» [Милославский http://www.faito.ru/blog/?p=614].

Использование в русистике лексемы «*креативный*» в качестве производящей для термина «*лингвокреативный*» позволило адекватно представить как целое творческий потенциал языковой личности (в той или иной степени сознательно осваивающей потенциал языка) и творческий, созидающий характер самого языка, с одной стороны; а с другой — профессиональное «речетворчество», отражающее креативную направленность современных речевых технологий. Разные аспекты речетворчества, объединяющего в качестве объекта исследования художественный и нехудожественный текст, находятся в фокусе пристального внимания русистики с конца прошлого века [1]. Об интенсивности научных поисков именно в этом направлении свидетельствует то, что в конце прошлого века сформировалось такое новое на-

[1] Отметим их принципиальное объединение в качестве объекта изучения и описания в рамках общности «творческие типы речи» в работах автора данной статьи [Ремчукова 2005].

учное направление, как *лингвистика креатива*, основы которой были заложены в работах Т.А. Гридиной (проблемы стереотипа и творчества в языке; особенности лингвокреативного мышления, его ассоциативные механизмы и потенциал; операционные механизмы языковой игры, ее типы и функции и др.)[2].

В соотношении слов *творческий* и *креативный* можно видеть разные основания для дифференциации, которые зависят от взгляда исследователя. С одной стороны, как было показано выше, *креативность* может быть отнесена к области прагматически ориентированного творческого поиска; с другой — слово *креативный* представляется нам более нейтральным, чем слово *творческий*, которое в русистике традиционно употребляется по отношению к художественному тексту и поэтому сохраняет облик слова «высокого»[3]. Такая дифференциация позволяет критически воспринимать и оценивать креативные, но художественно далеко не всегда состоятельные достижения копирайтеров — производителей (а не творцов!) рекламной и другой медиапродукции.

Интенсивность и массовый характер лингвокреативной деятельности — специфическая и важная черта современного коммуникативного пространства России, что обусловлено целым рядом лингвистических и экстралингвистических причин. Это и прагматически обусловленное стремление всех разновидностей масс-медиа в полной мере использовать механизмы лингвокреативности для оптимизации речевого воздействия (сфера профессиональных компетенций), и та вербальная свобода, которая царит в Интернете (она порождает как массовый, так и индивидуально-авторский «креатив»), и общий настрой русского человека, «наивного лингвиста», на языковое творчество, и целый ряд других причин, которые могут стать предметом отдельного социо- и психолингвистического исследования.

Речетворчество широких масс, или, используя предложенный нами термин, «массовый лингвокреатив», является неотъемлемой чертой нового «лингвистического пространства» [Ремчукова 2013: 83][4]. Это пространство формирует креативная языковая личность, создавая разного рода тексты в Интернете (активные блогеры, создатели сайтов и др.) и

[2] См. прежде всего [Гридина 1996], а также, например [Лингвистика креатива-3 2014].

[3] Конечно, лексема «творчество» тоже может употребляться в разговорно-сниженном значении, но это употребление находится за пределами научного контекста данного обсуждения.

[4] Соответственно, под *креативностью* понимается сам процесс речетворчества, а под *креативом* — его результат.

овладевая широко востребованными сегодня профессиями (журналисты, копирайтеры, специалисты по связям с общественностью).

Разумеется, современный лингвокреативный «массив» разнообразен, прежде всего, в жанровом отношении, что определяет его прагматическую и эстетическую составляющую. Так, в Интернете можно выделить принципиально разные с точки зрения реализации эстетической функции языка зоны: например, участие в сетевом полилоге априори не предполагает языкового «эстетизма», однако он может быть обусловлен лингвистическими намерениями и компетенциями самого блогера. В то же время возрождение в Интернете такого жанра, как эссе (назовем его условно «*эссе непрофессионала*»), темой которого становится, например, искусство (литература, кино, живопись), напротив, предполагает реализацию эстетической функции через систему образных средств, при помощи которых выражается авторская позиция. Реализацию эстетической функции необходимо рассматривать и в связи с игровыми стратегиями в Рунете, которые, в частности, проявляются в игровых номинациях сайтов и блогов, в которых творчески переосмысляется семантика слова, формируется его образный и игровой потенциал.

Лингвокреативные намерения адресанта могут проявляться в любом виде речевой деятельности, в частности в переводческой, так как проблема качественного перевода с английского любых современных текстов и номинаций (например, англоязычных брендов) стоит сегодня особенно остро, если в них реализуются лингвокреативные «амбиции» авторов или переводчиков. Примеров такого рода много, приведем один из них. В названии английского сериала «*Going Postal*» (в русском переводе «*Опочтарение*»), снятого по одноименному роману известного английского писателя Терри Пратчетта (дословно: *становиться почтовым*) о гениальном мошеннике, которому пришлось возглавить почтамт, можно видеть языковую игру с идиомой *going postal*, обусловленную социальным контекстом, которая с трудом поддается переводу [5].

Оставляя в стороне тонкости языковой игры оригинала (в ее основе лежит актуализация как идиоматически связанного значения «*потерять контроль, озвереть*», так и прямого значения слова «*почтовый*»,

[5] См., например, мнение одного из блогеров: «Going Postal» — устойчивое выражение, которое, к сожалению, на русский адекватно не перевести. В 1986 году почтовый служащий Патрик Шеррилл в городе Эдмонт пришел на работу с оружием, убил 14 своих сослуживцев, а затем застрелился. К 1997 количество подобных инцидентов в почтовой службе США накопилось уже свыше 20. К этому социальному явлению прилипло название “going postal”. Можно предположить, что на русском бы это звучало как *почторахнуться*, но это мои догадки» [http://fantlab.ru/work1951].

поскольку главный герой должен наладить работу именно почты[6]), отметим не вполне удачный с прагматической точки зрения и совсем неудачный с эстетической перевод названия популярного романа и одноименного сериала. Окказиональное абстрактное существительное «*опочтарение*» демонстрирует лингвокреативные намерения переводчика, в целом соответствующие очевидной «креативности» идиостиля Терри Пратчетта. Однако в нем не отражен игровой подтекст оригинала, который связан с социально обусловленным значением сленговой идиомы «*going postal*». Возможно, «*опочтарение*» предлагается переводчиком в качестве эвфемизма, заменяющего собой обсценный синоним слова «*озверение*», что представляется сомнительным лингвистическим «ходом» с прагматической точки зрения.

Креативное переосмысление дословного перевода английского оборота с глагольной формой Present continuous (*становиться почтовым*) достигается при помощи потенциала русского словообразования. Рассмотрим звенья словообразовательной цепочки: 1) потенциальное абстрактное отглагольное существительное *опочтарение* образовано с помощью суффикса *-ниj-* по продуктивной модели от потенциального же глагола *опочтарить/опочтареть*; 2) глагол *опочтарить/опочтареть* в свою очередь является префиксально-суффиксальным (приставка *о-* + суф. *-и/е*) образованием от мотивирующего агентивного существительного *почтарь* (архаичного в современном русском языке) со значениями ‘наделить признаками того, кто назван мотивирующим существительным // становиться тем, кто назван мотивирующим существительным’. Эта словообразовательная мотивация в принципе соответствует содержанию событий, происходящих в романе: герой должен возглавить работу почтовой службы города, то есть в русской традиции стать именно почтмейстером, но все-таки не *почтарем*, то есть *почтальоном*.

С эстетической точки зрения в переводе нарушена благозвучность русского слова (это единодушно отмечали все опрошенные нами лингвисты и «наивные лингвисты»). Фонетический анализ обнаруживает причины этой неблагозвучности: стечение смычных глухих согласных в звуковой цепи, которое слабо разряжается гласным непереднего ряда второй степени редукции (*о**п***[ъ]***чт***арение*).

---

[6] «В жизни каждого человека есть нелегкие решения. Мойст ван Липвиг, мошенник, мастер художественной подделки и настоящий специалист по фальшивкам, стоит перед тяжелым выбором: быть повешенным или поставить Почтовую Службу Анк-Морпорка с ног на голову… (http://fantlab.ru/work1951)».

Так как в рамках одной статьи невозможно охарактеризовать все разновидности «массового лингвокреатива», остановимся на двух его ярких разновидностях — рекламных слоганах и коммерческих именах в сфере городской номинации. В силу своей коммерческой специфики они остро нуждаются в деавтоматизации языкового знака, что и определяет их креативную направленность. См. такие слоганы, как ***Подарите*** *Вашим волосам* ***глоток чистой мяты!*** (метафора); *Лада.* ***Заведи*** *надежного друга!* (актуализация лексической омонимии: *завести друга — завести машину*); в слогане авиакомпании «Сибирь» («*Сибирь» набирает высоту*) представлена «стандартная» метонимия, но, кроме того, в кодифицированном фразеологизме «*набирать силу*» — «*крепнуть, усиливаться»* компонент «*сила*» заменяется на «*высоту*», что позволяет актуализировать и значение фразеологической единицы, и разные значения лексемы *высота*.

Сфера современной городской номинации России в целом характеризуется повышенной лингвокреативностью, в связи с этим вопрос о прагматической успешности и эстетической ценности *эргонимов* актуален для русистики[7]. С лингвистической точки зрения многие эргонимы являются результатом относительно успешной лингвокреативной деятельности номинатора. Это означает, что актуализированные в них лексико-грамматические механизмы русского языка не противоречат его системе, с одной стороны, и достаточно очевидны для рядового носителя русского языка — потенциального потребителя коммерческого предложения, с другой. Однако естественное отторжение профессиональных и «наивных» лингвистов вызывают неоправданное и чрезмерное злоупотребление латиницей в рамках приема графогибридизации (рестораны *«Vаниль»*, *«Voяж»*, *«Volпа»*, *«Zолотой»*, *«Puffной»*, *«Подмоскоvные vечера»*, магазины *«Мир Zаколок»*, *«Zолотой Vек»*)[8]; искажение норм русской орфографии (кафе «*Шиколат»* и *«Панаехали»*), ошибки при использовании дореволюционной графики (известная пекарня и кафе *«Хлѣб насущный»*) и др.

Прагматические мотивации таких номинаций, как правило, вполне очевидны для профессионального лингвиста, однако представляются сомнительными с этической точки зрения, а нарушение этической нор-

[7] См. об этом подробно в [Ремчукова, Махиянова 2015].

[8] В зоне номинации латиница часто используется в функции привлечения внимания, так как «то, что престижно, модно, броско, связано с представлением о достатке и прогрессе, подается средствами массовой информации в обрамлении латиницы» [Анненкова 2012: 98]. Однако в целом функции латиницы в зоне массового лингвокреатива гораздо разнообразнее.

мы, по нашему убеждению, ослабляет и эстетическое восприятие креативного названия. Так, «авторская» орфография в урбанониме *«Шиколат»* пренебрегает правилами правописания для создания сомнительного эффекта графической омонимии части слова со словом *шик*, а в московском урбанониме *«Панаехали»*, она, напротив, вполне удачно используется для стилизации московского «акающего» произношения, что наделяет номинацию вполне уместной иронической коннотацией.

Явное нарушение этических норм для достижения коммерческого эффекта часто идет рука об руку с фонетической неблагозвучностью эргонима, что разрушает эстетику слова. Так, в названии кальянной *Ябв**дул*** (использование предикативной единицы «*Я б вдул*» в качестве номинации) откровенно актуализируется грубо-просторечное значение глагола *дуть* (*курить наркотическое вещество*) и еще более грубое значение глагола *вдуть* (в молодежном сленге: *«Я бы не прочь вступить в сексуальный контакт с этим привлекательным объектом»*). Содержание находится в «гармоничных» отношениях с формой: фонетическая неблагозвучность усиливает общее антиэстетическое впечатление. Одним из условий гармонии цепи согласных является «легкий фрикат» (термин В.В. Шеворошкина) в конце этой цепи, а в данном случае «легкий фрикат» оказывается в положении между взрывными согласными (**ябвд**ул), что нарушает гармонию звуковой цепи. Однако в качестве положительного «штриха» к анализу данной номинации следует добавить паронимическую аттракцию к имени собственному *Абдул*, на которую указывает восточный характер заведения.

В качестве эргонима данная номинация вторична, так как в ней используется достаточно известный интернет-мем *#Ябвдул*. Как когнитивный и стилистический диссонанс можно рассматривать экспрессивное и эстетическое несоответствие названия «нежно-мечтательному» тексту меню (*Нежнейшая чаша из ананаса, микс из табаков, лесных ягод, вишни, апельсина с игристым вином придаст вечеру великолепие*).

Очевидно, что в большинстве коммерчески ориентированных текстов и номинаций реализуются коммуникативная и волюнтативная функции языка, в то время как эстетическая функция, ведущая в художественном тексте, имеет здесь второстепенное значение. Это позволяет рассматривать *массовый лингвокреатив* как результат интенсивной лингвокреативной деятельности языковой личности за пределами художественного текста, характеризующейся перераспределением ролей между функциями языка. Усилия копирайтеров и номинаторов обусловлены «производственной необходимостью» и направлены на ком-

муникативное обольщение реципиента, что предполагает создание не только информативно значимого, но и «креативного текста», или, по выражению О.А. Крыловой, «текста с креативным заданием»: «…в отличие от художественных, существуют и такие тексты, которые, будучи экспрессивными, в то же время не обладают образностью в широком смысле, не создают подлинных художественных образов; именно применительно к ним мы и предлагаем термин *тексты с креативным заданием*» [Крылова 2013: 23].

Эстетическую функцию выделяют, прежде всего, по отношению к поэтическому языку: «Поэтическая, или эстетическая, функция характеризуется направленностью на само сообщение… “Поэтический язык” имеет значение и сам по себе как феномен эстетический: он характеризуется звуковой организацией (ритм, рифма, звуковые эвфонические повторы и т.п.), образностью (фигуры, тропы… семантическая многоплановость и др.), композиционной конструктивностью» [Новиков 2001: 494]. Поэтические средства в «текстах с креативным заданием» в принципе лишены целостности и сложной образности, а условия «синтаксического минимализма», в которых находятся газетные и рекламные заголовки, слоганы, коммерческие имена, обусловливают и их «образный минимализм».

Актуализация эстетической ценности рекламного слогана подразумевает отношение к нему как к миниатюрному литературному произведению, однако создание «литературной миниатюры», имеющей и маркетинговую ценность, оказывается сложной задачей. Рассмотрим с этой точки зрения эстетически успешный слоган рекламы распродаж *Если **вещи** ваши сны*. В основе его креативности лежит омонимия грамматических форм — краткой формы архаичного прилагательного *вещий* и существительного во множественном числе *вещи*; отсутствие тире «подталкивает» реципиента к неординарному прочтению слогана именно как высказывания с архаичным прилагательным *вещий* в «поэтической» краткой форме. Интересно, что в этом случае высокий смысл образного прочтения слогана находится в явном противоречии с атмосферой распродаж, а его эстетическая направленность снижает маркетинговую ценность, так как с точки зрения маркетинга он малоинформативен. Подобные противоречия могут быть охарактеризованы как «*поэтические вольности*», рассчитанные на эстетически чуткого потребителя, который может оказаться и любителем пива и любительницей косметики.

Исследователь рекламного текста постоянно находится в поисках идеального, то есть эстетически полноценного и прагматически успеш-

ного, слогана. Приведем пример такого слогана, но не на русском, а на французском языке. В рекламе популярных в 70–80 годы духов Fidji удачным с точки зрения совокупности выразительных средств был слоган *La femme est une île, Fidji est son parfum* (**Женщина — остров, «Фиджи» — её духи*). Неопределенный артикль (*une île*) придает слову значение уникальности. Объединение в одном контексте разных значений одного слова (*Фиджи* — остров и *«Фиджи»* — духи), метафорическое сравнение женщины с загадочным островом создают эффект тонкой лести, что вызывает положительные эмоции у женщины-покупательницы, а синтаксический параллелизм усиливает выразительность слогана, задает определенный ритм. Таким образом, в пространстве мини-текста используется целый комплекс выразительных средств (метонимия, метафорическое сравнение, синтаксический параллелизм), которые обусловливают художественную ценность рекламы.

Массовый лингвокреатив, безусловно, является важной частью современного коммуникативного пространства, массовой культуры и современной русской речи. В силу его специфики конфликт между прагматикой и эстетикой, как правило, разрешается в пользу первой. Однако критическое отношение к его эстетической составляющей не предполагает ее отрицания и отрицания тех усилий любого носителя русского языка (копирайтера, блогера, номинатора, лингвистически креативно настроенного пользователя Рунета), которые направлены на создание прагматически и эстетически значимых «массовых» текстов и номинаций на родном, русском, или иностранном языке, возможно, и в условиях их креативного «смешения».

Литература

Анненкова И.В. Медиадискурс XXI века. Лингвофилософский аспект языка СМИ. М.: Издательство Московск. ун-та, 2011. 392 с.

Гридина Т.В. Языковая игра: стереотип и творчество. Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 1996. 214 с.

Крылова О.А. Образность и тексты с креативным заданием // Научные доклады высшей школы. Филологические науки. 2013. №3. С. 21–25.

Лингвистика креатива-3: Коллективная моногр. / под общ. ред. проф. Т.А. Гридиной. Екатеринбург: ФГБОУ ВПО «Урал. гос. пед. ун-т», 2014. 344 с.

Милославский И.Г. Креативный или творческий [Электронный ресурс]. URL: http://www.faito.ru/blog/?p=614

Новиков Л.А. Избранные труды. Т. 1. Проблемы языкового значения. М.: РУДН, 2001. 672 с.

Ремчукова Е.Н. Креативный потенциал русской грамматики. М.: Изд-во РУДН, 2005. 329 с.

Ремчукова Е.Н. Массовый лингвокреатив: преодоление стандарта // Вестник РУДН. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. 2013. № 2. С. 83–90.

Ремчукова Е.Н., *Махиянова Л.Р.* Лексико-грамматические механизмы лингвокреативности в сфере городской номинации // Вестник РУДН. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. 2015. № 2. С. 132–142.

Что такое нейминг? [Электронный ресурс]. URL: http://www.web-palette.ru/sub/useful/cozdaem/lz/m3

E. Remchukova
Peoples' Friendship University of Russia
(Russia, Moscow)
remchukova@pochta.ru

PRAGMATIC AND AESTHETIC VALUE OF «MASS LINGUISTIC CREATIVITY»

This article discusses a common trend in linguistic creativity in modern Russian language and its widespread and common character determined by a number of linguistic and extra-linguistic reasons. The author highlights the linguistic creativity of the Internet, media texts, and commercial naming, analyzes specific lexical and grammatical creative linguistic mechanisms (potential derivation, actualized polysemy, graphic hybridization, etc.) as well as aesthetic and pragmatic value of «the widespread linguistic creativity». This term implies an ability of a native speaker of Russian to create in language not necessary bound by a literary text. This article suggests that it is not the aesthetic function of a text that is important; it is the actualization of the communicative and voluntary function that comes to the fore. Pragmatics then is more important than aesthetics in linguistic creativity. To prove her thesis, the author analyzes the language of advertising from the point of view of the correlation between pragmatics and aesthetics. These ads, or «mini texts» demonstrate innovations, which function in the context of "syntactic minimalism." These innovations are determined by the addresser's pragmatic choice of a specific, non-conventional expression mode. In some cases, these innovations become valuable from an aesthetic point of view. This study also deals with certain trends in linguistic creativity in the sphere of commercial naming, e.g.in naming of restaurants, cafes, shops. These trends are determined not only by the addresser's perception of linguistic creativity as an attention-getting mechanism but also by the possibilities inherent in the linguistic system of the Russian language. This article suggests that the aesthetic value of commercial names could be determined by combining verbal and non-verbal devices, because the latter play an important role in the sphere of the widespread linguistic creativity.

Key words: trends in linguistic creativity, widespread linguistic creativity, language of advertising, urban naming, commercial names, pragmatic and aesthetic value.

R e f e r e n c e s

Annenkova I.V. *Mediadiskurs XXI veka. Lingvofilosofskii aspekt yazyka SMI* [XXI century media discourse. Lingvofilosofsky aspect of the mass media language]. Moscow, Moskow state univ. Publ., 2011. 392 p.

Chto takoe neiming? [What is the naming?] Available at: http://www.web-palette.ru/sub/useful/cozdaem/lz/m3 (accessed 15.06.2015).

Gridina T.A. (Ed.). *Lingvistika kreativa-3* [Creative linguistics]. *Kollektivnaya monogr*. Ekaterinburg, FGBOU VPO « «Ural. gos. ped. un-t» Publ., 2014. 344 p.

Gridina T.V. *Yazykovaya igra: stereotip i tvorchestvo* [Language game: stereotype and creativity]. Ekaterinburg, Ural. gos. ped. un-ta Publ., 1996. 214 p.

Krylova O.A. [Figurativeness and texts with a creative task]. *Nauchnye doklady vysshei shkoly. Filologicheskie nauki*, 2013, no 3, pp. 21–25 (In Russ.)

Miloslavskii I.G. *Kreativnyi ili tvorcheskii* [Creative or creative]. Available at: http://www.faito.ru/blog/?p=614 (accessed 21.06.2015).

Novikov L.A. *Izbrannye trudy. T.1. Problemy yazykovogo znacheniya* [Chosen works. T.1. Problems of language value]. Moscow, RUDN Publ., 2001. 672 p.

Remchukova E.N. [Common linguistic creativity: overcoming of the standard]. *Vestnik RUDN. Seriya: Teoriya yazyka. Semiotika. Semantika*, 2013, no 2. pp. 83–90. (In Russ.)

Remchukova E.N. *Kreativnyi potentsial russkoi grammatiki* [Creative potential of the Russian grammar]. Moscow, RUDN Publ., 2005. 329 p.

Remchukova E.N., Makhiyanova L.R. [Lexical and grammatical mechanisms of a linguistic creativity in the urban noming]. *Vestnik RUDN. Seriya: Teoriya yazyka. Semiotika. Semantika*, 2015, no 2. pp. 132–142. (In Russ.)

***Н. Г. Брагина*[1,2]**

[1]Государственный институт русского языка им. А.С. Пушкина;
[2]Российский Государственный Гуманитарный Университет
(Россия, Москва)
natasha_bragina@mail.ru

Поэтика косноязычия: *черномырдинки*

В статье рассмотрены ставшие афоризмами письменные фиксации устных спонтанных высказываний В.С. Черномырдина (*черномырдинки*). Они являются едва ли не самой яркой чертой речевого портрета политика.

Языковая экспрессия *черномырдинок* возникает благодаря их алогичности и субнормативности: нарушаются нормы русского литературного языка (стилистические, грамматические, синтаксические). Автор при этом выступает как «“Я”, творящее интуитивно, вне художественной рефлексии и творческих задач» [Григорьев 1986].

Типологические особенности *черномырдинок* рассматриваются в системе отношений к творчеству, креативности; к афоризмам, парадоксам; к косноязычию; к языку власти/безвластия; к языковой игре. Описывается также связь *черномырдинок* с интернет-коммуникацией.

«Взрыв языкового молчания, глухонемых пластов языка» [Григорьев 1986] может возникать не только в результате творческих усилий и устремлений автора текста, но также осуществляться в высказывании, которое самим автором слабо отрефлексировано. В этом случае речь может идти об отклонениях от норм литературного языка, в частности, о неправильностях, оговорках, которые тем не менее высвобождают творческую энергию и творческий потенциал языка, и которые экспертное сообщество готово оценивать эстетически. Это, в частности, объясняет тот факт, что *черномырдинки* продолжают оставаться популярными.

Ключевые слова: косноязычие, черномырдинки, языковая игра, наивный текст, язык власти, язык безвластия.

Черномырдинки — это …

Черномырдинки — это ставшие афоризмами письменные фиксации устных спонтанных высказываний Виктора Степановича Черномырдина (ЧВС), советского и российского государственного деятеля (1938–2010). Самое известное: *Хотели как лучше, а получилось как всегда*. Так Черномырдин охарактеризовал подготовку и проведение денежной реформы 1993 года. Максим Соколов, обозреватель «Коммерсанта», отметил на страницах издания первую годовщину этого высказывания, назвав его эпиграфом ко всей истории российского централизованного государства. Ю.М. Лужков, мэр Москвы (1992–2010), писал, что афоризм вошел в золотой фонд российского управленческого фольклора. Фраза также была использована для иллюстрации одного из сквозных

мотивов русской языковой картины мира, «согласно которому то, что произошло с человеком, хотя бы и в результате его собственных действий, случилось как бы само собою» [Шмелев 2009]. М. Кронгауз об этой фразе пишет: «Она стала столь популярной, потому что необычайно точно отражает даже не принцип, а взгляд на устройство российской жизни и российских социальных процессов. За этим “как всегда” скрывается не злая воля, воровство и мздоимство, а фатум, сводящий на нет все благие намерения» [Кронгауз 2015].

Таким образом, журналисты, политики, лингвисты согласились с тем, что эта фраза очень хорошо характеризует российский исторический и политический контекст, а также выражает некоторые важные свойства русской языковой картины мира.

Интересно, что довольно большое количество высказываний Черномырдина, более ста пятидесяти [Душенко 2007], стали крылатыми, например: *все это так прямолинейно и перпендикулярно, что мне неприятно. Народ пожил — и будет! Надо же думать, что понимать. Много говорить не буду, а то опять чего-нибудь скажу.* Интересно также, что *черномырдинки* не теряют своей популярности. Автор ушел из жизни несколько лет назад, разрыв между сегодняшним днем и временем высказывания составляет в среднем 10–20 лет, однако пользователи социальных сетей продолжают воспроизводить (постить) подборку *черномырдинок,* популяризировать их. Например, в журнале «Сноб» К. Туркова опубликовала тест: «Кличкомырдинки. Хорошо ли вы знаете афоризмы политиков?» В нем предлагается угадать, какая фраза принадлежит Черномырдину, а какая — Кличко (20.10.2014 http://snob.ru/selected/entry/82447?step=13). В блоге «О фигурном катании языком политика» автор с никнеймом zanas использовала *черномырдинки* для описания чемпионата мира по фигурному катанию (31.03.2015 http://www.sports.ru/tribuna/blogs/ fsledlife/759894.html).

В биографии В.С. Черномырдина обязательно указывается его способность создавать афоризмы. Они — едва ли не самая яркая характеристика его речевого портрета. В Википедии им посвящена отдельная статья; по запросу на слово *черномырдинки* в Яндексе можно найти множество сайтов. Они также опубликованы в нескольких изданиях словарей крылатых слов [Душенко 2007]. Это позволяет говорить о том, что они закрепились в узусе.

Черномырдин благодаря журналистам стал родоначальником новой традиции в проведении политического диалога. В этом диалоге суждения и оценки крупного и влиятельного политика облекаются в форму

парадоксальных, нарушающих нормы литературного языка высказываний. Они смешны и точны одновременно. Иногда создается впечатление, что разговор о политике и экономике для Черномырдина − это способ разговора о жизни. Этот разговор ведет умудренный опытом человек, который многое повидал на своем веку, и поэтому позволяет себе обобщения, например: *Некоторые думают, что после выборов что-то будет. А после выборов не будет ничего. И это жизнь*. Политический дискурс пронизывает наивная философия.

Черномырдинки — это политический бриколаж (принцип бриколажа — совмещение несовместимого). О них можно говорить как о неоклассике, как о тропе сравнения. Они стали своеобразной «точкой отсчета»: ляпы современных политиков почти обязательно сравниваются с *черномырдинками*, например, высказывания В. Кличко и В. Януковича. А самого Черномырдина часто награждают эпитетом *легендарный*. Все это дает основание рассматривать их как заметное языковое и социокультурное явление современности.

Типологические характеристики *черномырдинок*

Черномырдинки и *творчество, креативность*. *Черномырдинки*, вероятно, не могут оцениваться как «продукт» творческой или креативной деятельности. Большей частью это − спонтанные реакции на типичные вопросы журналистов, задаваемые чиновникам высокого ранга. В них есть оценка текущего состояния дел: положения в экономике, политической ситуации, результатов реформ. Они также относятся к прогнозированию будущего, в них присутствует самооценка интервьюируемого и т.д. В.С. Черномырдин очевидным образом не ставил перед собой эстетических задач. Носители языка, однако, воспринимают их эстетически, сравнивают с произведениями литературы и искусства (второе — особенно примечательно). Самому политику дают такие характеристики: «инстинктивный, интуитивный литературный гений», «Козьма Прутков нашего времени», «парадоксальный Черномыдрин, этот Сальвадор Дали в публичной риторике и Пикассо в сотворении угловатых афоризмов».

Черномырдинки и афоризмы, парадоксы. Они синтезируют в себе черты афоризма и парадокса, но в отличие от них они вненормативны и внелогичны, т.е. выстроены с нарушением языковых норм и законов логического построения фразы. Их можно было бы рассматривать как вид языковой небрежности: ляп, оговорку, погрешность, речевую оплошность, — но способность их создавать особое интерпретатив-

ное поле и сравнительно регулярно воспроизводиться в качестве цитат позволяет относить их к текстам, имеющим оригинальный субнормативный способ выражения. *Черномырдинки* — это суждения, оценки, которые выражены с помощью отклонения от синтаксических, стилистических, грамматических норм; с помощью случайным образом возникших двусмысленностей и алогизмов, сближающихся с парадоксом. Пользователи социальных сетей эту особенность угадывают, называя политика «парадоксальным дядькой» и характеризуя его речевую деятельность следующим образом: «хоть и корявенькие фразы были, но всегда не в бровь, а в глаз».

Черномырдинки и косноязычие. В словарях *косноязычие* толкуется как ‘неумение владеть речью, говорить свободно, не спотыкаясь’ [Большой толковый словарь русского языка 1998]. *Черномырдинки* можно рассматривать и как проявление «кажущегося косноязычия» [Кронгауз 2015], и как *косноязычие* в прямом значении, ср.:

> Мысли частенько излагал так, что и с бутылкой не разберешь, а речь порою производила впечатление набора бессвязных фраз — **Черномырдин с его легендарным косноязычием выглядел бы Цицероном** (В. Баранец. «Генштаб без тайн»).

Контексты употребления *косноязычия* показывают, что оно может оцениваться положительно — «высокое косноязычие» и отрицательно — «низкое косноязычие». «Высокое косноязычие»: *природная правдивость к.*; *пророческое к.*; *блоковское к.*; *красноречивое к.*; *к. расковывает*; *чары косноязычия*; *экстатическое к.*; *к. — это протест против эстетических уставов.* «Низкое косноязычие»: *безграмотное к.*; *к. и скудоумие*; *неряшливая речь, натужное к.*; *к. — страдание посредственности*; *секретарскоек.*; *армейское к.*; *официальное к.*; *официозное к*.

«Высокое косноязычие» является знаком приближения к границам несказáнного, невыразимого, попыткой выйти за границы слова (*блоковское косноязычие*). Его можно рассматривать как обратную сторону словотворчества. В косноязычии также выражается естественность и искренность речи, возникающей из молчания и проговариваемой в недооформленном, недосформированном виде, ср.: «Более того, вот это мое косноязычное мычание при упоминании Блока мне даже представляется более адекватной, изобразительной, что ли, реакцией, чем какая-нибудь отшлифованная до пластической выразительности присяга на верность ему»[1] [Морев 2015].

[1] Из интервью Р. Тименчика.

Косноязычие также является, по мнению некоторых философов, особенностью языка современной философии. «Философствовать сегодня можно лишь философствуя косвенно и косноязычно. В конце не конец, а пат. Косноязычие — язык эстетики патовых пространств» [Гиренок 2014].

Косноязычие также пластически описывает ситуации, когда происходит логический сбой. В этом случае оно идеально характеризует абсурдные ситуации и абсурдность жизнив целом.

«Низкое косноязычие» принято относить к внекультурному пространству. Это — косноязычие плохо образованного, недалекого человека.

Черномырдинки занимают срединное положение между «высоким» и «низким косноязычием». С одной стороны, они показывают, что их автор не очень умело обращается со словом, испытывая затруднение в способах выражения своей мысли. С другой стороны, эти отклонения от норм грамматики и правил логики обостренно точно отражают само содержание сказанного.

Если проанализировать *черномырдинки* как разновидность текста, то главным героем оказывается некий фольклорный персонаж, окруженный нелепыми людьми, и попадающий в нелепые ситуации. Этот человек сродни чеховскому недотепе. Вокруг него все делается как-то не так, не тем боком: замыслили одно, а получили другое. Иногда работает мифологическое правило компенсации: если в одном убудет, то в другом прибудет; если получится что-то одно, то не получится чего-то другого. (*На ноги встанем — на другое ляжем. В нашей жизни не очень просто определить, где найдешь, а где потеряешь. На каком-то этапе потеряешь, а зато завтра приобретешь, и как следует. Были у нас и бюджеты реальные, но мы все равно их с треском проваливали. Ни то не смогли, ни это не удовлетворили — ничего. Вас хоть на попа ставь или в другую позицию — все равно толку нет! Мы продолжаем то, что мы уже много наделали*). Однако вот эти кривенькие дорожки все-таки должны рано или поздно привести к заветной цели. Черномырдинский недотепа — человек, убежденный и глубоко верящий в конечный результат своих действий (*Курс, он у нас один — правильный, в рыночную экономику. Но нахомутали, может быть? Да, нахомутали… Нам никто не мешает перевыполнить наши законы. Я проще хочу сказать, чтобы всем было проще и понять, что мы ведь ничего нового не изобретаем. Мы свою страну формулируем. Мы так жить будем, что наши внуки нам завидовать будут*).

Анализируя чеховский «Вишневый сад», Э. Полоцкая рассматривает образ недотепы, нескладехи, которого только фортуна и может иногда вывести на путь удачи. Этот образ, по ее мнению, в известном смысле конкурирует с образом вишневого сада как олицетворения природы и всей России [Полоцкая 2003]. Это − очень интересное наблюдение. Если продолжить метафору, то черномырдинский недотепа всем своим существом стремится «обустроить Россию», посадить деревья, разбить вишневый сад. Однако трагикомические положения, в которых он оказывается, замедляют воплощение этой идеи. Образ вишневого сада продолжает существовать на некотором отдалении, и недотепа, стремясь к нему всей душой, простодушно-хитро улыбается и разводит в легкой растерянности руками.

Соединяя в себе смешное и серьезное, *черномырдинки* способствуют возникновению у читателя особого чувства, некоторый подвид изумления, который выражается фразеологизмами: *хоть плачь, хоть смейся*; *хоть стой, хоть падай*; *смех сквозь слезы*. Возможно, это — особый вид катарсиса. В *черномырдинках* форма соответствует содержанию: нелепая речь служит наглядным выражением нелепости жизненных ситуаций и жизни в целом. Язык здесь становится инструментом описания такого положения дел. Черномырдин не изобретал язык для описания этих сюжетов. Произошло то, что В. Хлебников называл «взрывом языкового молчания глухонемых пластов языка»[2].

Эстетика *черномырдинок* в некотором смысле повторяет идею редимейдов в искусстве. К. Томкинс, журналист и многолетний собеседник М. Дюшана, пишет о том, что истинный смысл реди-мейдов — в отрицании возможности четко определить, что такое искусство. Искусством может быть что угодно [Томкинс 2014]. *Черномырдинки* также стирают грань между художественными текстами и текстами повседневности. Их можно было бы определить как реди-мейды в художественном творчестве. И в этом случае те литературные аллюзии, которые возникают в отношении *черномырдинок*, оправданны.

Черномырдинки и языки власти/безвластия. Содержательно их можно отнести к языку власти (разговор о стране, о народе, о политике), а по форме — к языку безвластия (близость к наивным текстам). Это создает особый эффект и особый тип контраста. *Черномырдинки* — это эн-/акратические тексты[3].

---

[2] Цитируется по книге В.М. Григорьева [Григорьев 1986].

3 Р. Барт предлагал выделять две группы социолектов: внутривластные (осененные властью) — энкратические и вневластные (безвластные) — акратические [Барт 1994: 529].

В них воплощаются типические элементы общественно-политического дискурса[4]. С точки зрения прагматики высказывания доминируют: оценки (как правило, негативные и экспрессивные) с элементами начальственного «распекания»; советы; инструкции; планирование будущего; самопрезентации. *Черномырдинкам* присуще коллективное «мы» и обобщенное отрицание. Суждение/осуждение, как правило, преобладает над рассуждением. Они категоричны и конкретны. Речь простая и без излишеств. Лапидарный стиль. Особенности речи характеризуют ее автора как человека публичного, наделенного властью. Ср.: *Вечно* ***у нас в России*** *стоит не то, что нужно.* ***Мы*** *до сих пор пытаемся доить тех, кто и так лежит.* ***У нас*** *какой-то, где-то мы чего-то там, сзади все чего-то побаиваемся. Отродясь такого* ***не бывало****, и опять то же самое. Некоторые принципы, которые раньше были принципиальны, на самом деле были* ***непринципиальны****.* ***И с кого спросить, я вас спрашиваю****? Эти там, те тут, а тех до сих пор никто ни разу…* ***Ни то не смогли, ни это не удовлетворили — ничего****.* ***Надо всем лечь на это*** *и получить то, что мы должны иметь****. Я*** *готов и буду объединяться. И со всеми. Нельзя, извините за выражение, все время врастопырку.*

Анализ *черномырдинок* показывает, что автор выражается недвусмысленно (по интенции), а двусмысленности возникают помимо его воли. Встречаются алогизмы, тавтологии, ошибки в сочетаемости, а также анаколуфы, амфиболии, солецизмы. Все это характерно для языка безвластия. На этом языке производятся тексты с нулевым символическим капиталом (по Бурдье [2004]). При этом в них «ощущается присутствие <…> живого тела и живого голоса» [Козлова, Сандомирская 1997]. Это сближает их с так называемыми наивными текстами. Высказывания Черномырдина не подлежат литературному редактированию: они воздействуют на читателя своей необработанностью, первозданностью. Литературная правка прекратила бы их существование.

Таким образом, *черномырдинки* создают прецедент стирания границ между языком власти и языком безвластия. Это в свою очередь выводит на тему искренности политика, публичного лица. Наивность разрушает опыт лицемерия, в частности, политического лицемерия. Так формируется речевой портрет народного политика, что в целом вписывается в демократические процессы. *Черномыдинки* также разрушают барьеры между соблюдением и нарушением языковой нормы. Отражая процесс высвобождения языка из-под довольно жестких законов нормативности, они расширяют границы эстетического.

[4] Подробно о политическом дискурсе см. [Демьянков 2002].

Черномырдинки и языковая игра. Черномырдин не рассматривал и не оценивал свой текст как эстетический объект. Это делали эксперты (журналисты, литераторы, писатели, филологи, лингвисты). Не отрефлексированный автором механизм языковой игры тем не менее работает не только на современность, но и на будущее. Высказывания политика используются в языковых играх, на их основе создаются игровые тесты.

Черномырдинки в интернет-коммуникации. Частое использование *черномырдинок* в интернет-коммуникации способствует их закреплению в узусе и, как следствие, лексикализации. Из окказионализмов они перешли в разряд крылатых слов, попали в словарь и устойчиво воспроизводятся в разных типах дискурса: литературном, политическом, спортивном, деловом и т.д. Таким образом, в качестве цитат они оказались включенными в современный литературный язык.

В принципе, *черномырдинки* отвечают тому стилю, который характерен для современной интернет-коммуникации. Спонтанное общение в открытом публичном пространстве создает условия для частых речевых оплошностей, а их фиксация (аудио- и видеозаписи, письменные тексты) делает их доступными для наблюдения и оценки. Под *речевыми оплошностями* подразумеваются ошибки пишущего/говорящего, которые были допущены случайно, по неосторожности, а также неслучайные ошибки, которые характеризуют общий (невысокий) уровень его языковой и культурной грамотности.

С 90-х годов начали публично анализироваться оплошности журналистов, политиков, переводчиков, создателей рекламы, т.е. людей, чьи тексты получали фиксацию в публичном пространстве. С появлением социальных сетей оплошности иинтернет-пользователей, «вышедших» в публичное пространство, также стали объектом бурного обсуждения.

Если вслед за А.М. Пешковским различать «стремление говорящего *нормировать* свою речь, **говорить не просто, а *как-то***» и «**естественное состояние языка**»[5], то интернет-коммуникация часто отражает именно «естественное состояние языка».

«Естественное состояние языка» становится объектом внимания, иронии тех, кто стремится говорить «не просто, а как-то». В связи с этим популярность приобретают подборки (коллекции) речевых оплош-

[5] Ср.: «В естественном состоянии языка говорящий не может задумываться *как* он говорит, потому что самой мысли о возможности различного говорения у него нет. Не поймут его — он перескажет, и даже обычно другими словами, но все это совершенно “биологически”, без всякой задержки мысли на языковых фактах» [Пешковский 1925: 58].

ностей, которые воспроизводятся в социальных сетях. Они инициируют нарративы об искажении (порче) русского языка, о падении речевой культуры или просто развлекают, вызывают улыбку, смех. Например, сайт AdMe.ru достаточно регулярно делает такую подборку: *25 зубодробительных опечаток*, *Перлы из ЕГЭ*, *Перлы из школьных сочинений*, *20 детских перлов в записках* и др. На сайте http://gramma.ru/ есть разделы «Язык мой…»; «Перлы “знатоков”». Такие подборки претендуют на то, чтобы стать одним из жанров современной интернет-коммуникации. В них зафиксирована творческая энергия неожиданных, не вполне грамотных и ярких высказываний. В некотором смысле *черномырдинк*и предвосхитили возможное появление такого жанра.

Чернормырдинки можно рассматривать как окказионализмы, которые благодаря их частотному использованию оказались закрепленными в узусе. Отмечая, что неологизмы В. Хлебникова зачастую трактуются с позиций элементарного нормативизма или квазиэстетической догматики, В.П. Григорьев пишет о противоречивом отношении к категории окказиональности. С одной стороны, окказиональность рассматривается в пределах литературного, а не общенародного языка, с другой стороны,окказионализмы признаются некодифицированными лексическими элементами общенародного языка [Григорьев 1986]. *Черномырдинки*, как кажется, относятся к области некодифицированного общенародного языка.

Литература

Барт Р. Разделение языков // Избранные работы: Семиотика. Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Издательская группа «Прогресс», «Универс», 1994. С. 519–534.

Большой толковый словарь русского языка. Гл. ред. С.А. Кузнецов. СПб.: Норинт, 1998.

Бурдье П. Формы капитала /пер. с англ. М.С. Добряковой; *Бурдье П.* Различение: социальная критика суждения (фрагменты книги) / пер. с фр. О.И. Кирчик // Западная экономическая социология: хрестоматия современной классики. — М.: РОССПЭН, 2004. 680 с.

Гиренок Ф.И. Метафизика пата. Косноязычие усталого человека. М.: Лабиринт, 1995. 201 с. [Электронный ресурс]. URL: http://www.hrono.info/ libris/lib_g/girenok_pat.html.

Григорьев В.П. Словотворчество и смежные проблемы языка поэта. М.: Наука, 1986. 256 с.

Демьянков В.З. Политический дискурс как предмет политологической филологии // Политическая наука. Политический дискурс: история и современные исследования. № 3. М.: ИНИОН РАН, 2002. С. 32–43.

Душенко К. Зернистые мысли наших политиков. Изд. 6-е, переработанное и дополненное. М.: Эксмо, 2007. 448 с.

Козлова Н.Н., Сандомирская И.И. «Наивное письмо» и производители нормы // Коллаж: Социально-философский и философско-антропологический альманах. М.: 1997. С. 7–32. [Электронный ресурс]. URL: http://sociologos.net/kozlova-sandomirskaya-naivnoe-pismo.

Кронгауз М. Краткий курс новояза // Вопросы литературы, № 1, 2015. [Электронный ресурс]. URL: http://magazines.russ.ru/voplit/2015/1/1k-pr.html.

Морев Г. Роман Тименчик: «Страна должна знать своих стукачей, но сначала она должна знать своих палачей» // Colta 23 января 2015. [Электронный ресурс]. URL: http://www.colta.ru/articles/literature/6078.

Пешковский А.М. Объективная и нормативная точка зрения на язык // Сборник статей. Методика родного языка. Лингвистика. Стилистика. Поэтика. Л.; М.: Госиздат, 1925. С. 54–67.

Полоцкая Э.А. «Вишневый сад»: жизнь во времени. М.: Наука, 2003. 381 с.

Томкинс К. Марсель Дюшан. Послеполуденные беседы. Пер. С. Дубин. М.: Издательство Грюндриссе, 2014. 160 с.

Шмелев А.Д. Русская языковая картина мира // «Учительская газета», № 9 от 3 марта 2009 года [Электронный ресурс]. URL: http://www.ug.ru/ archive/27478.

***Natalia G. Bragina*[1,2]**

[1]State Pushkin Institute of the Russian Language;
[2]Russian State University for the Humanities
(Russia, Moscow)
natasha_bragina@mail.ru

POETIC MANNER OF THE TONGUE-TIE: *CHERNOMYRDINKIS (CHERNOMYRDIN'S IDIOMS)*

In the paper I analyze *chernomyrdinki* (chernomyrdin's idioms), i.e. the spontaneous public statements of Viktor Stepanovich Chernomyrdin. He was a key figure in Russian politics in the 1990s. The chernomyrdin's idioms turned to be the most salient feature of the speech portrait of Viktor Chernomyrdin.

The chernomyrdin's idioms are the expressive, subnormal, illogical statements. They break linguistic norms, i.e. stylistic, grammatical, syntax norms of the standard language. The author could be characterized as «"Ego" who creates by intuition, apart fromthe aesthetic reflection and artisticgoals» [Grigor'ev 1986].

The remarkable features of the chernomyrdin's idioms are discussed in their relationship with such topics as: creativity; aphorisms; paradoxes; tongue-tie; language of power; language of weakness; language game. The chernomyrdin's idioms in the context of internet-communication are also under consideration.

"The explosion of the language silence of the deaf-and-dumb layers of the language" [Grigor'ev 1986] could be carried out in the expressions which were made by the author subconsciously, apart from the special artistic goals. The deviations from the standard language, i.e. slips of the tongue, and mistakes could make free the creative energy and the creative capacity of the language. The experts estimate such expressions as the product of art. This is the reason, why chernomyrdin's idioms are still very popular.

*Key words***:** tongue-tie, chernomyrdinki (chernomyrdin's idioms), language game, naïve text, language of power, language of weakness.

References

Grigor'ev V.P. *Slovotvorchestvo i smezhnye problemy jazyka pojeta* [Word-creation and the adjacent aspects of the language of a poet]. Moscow, Nauka Publ., 1986. 256 p.

Dem'jankov V.Z. [Political discourse as an object of the political philology]. *Politicheskaja nauka. Politicheskij diskurs: istorija i sovremennye issledovanija,* 2002, no. 3. Moscow, INION RANPubl., pp. 32–43. (In Russ.).

Dushenko K. *Zernistye mysli nashih politikov. Izd. Shestoe, pererabotannoe i dopolnennoe* [The granular thoughts of our politicians]. Moscow, JeksmoPubl., 2007. 448 p.

Kozlova N.N., Sandomirskaja I.I. ["Naive writing" and generators of the norm]. *Kollazh: Social'no-filosofskij i filosofsko- antropologicheskij al'manah.* Moscow, 1997, pp. 7–32. Available at:*http://sociologos.net/kozlova-sandomirskaya-naivnoe-pismo.* (accessed 22.06.2015). (In Russ.)

Krongauz M. [A short course of newspeak]. *Voprosy literatury*, 2015, no. 1. Available at:*http://magazines.russ.ru/voplit/2015/1/1k-pr.html.*(accessed 22.06.2015). (In Russ.).

Morev G. *Roman Timenchik: «Strana dolzhna znat' svoih stukachej, no snachala ona dolzhna znat' svoih palachej»* [Roman Timenchik: "A country must know its supergrasses but first of all it must know its executioners]. *Colta 23 janvarja 2015.* Available at:*http:// www.colta.ru/articles/literature/ 6078.* (accessed 22.06.2015).

Peshkovskij A. M. [Objective and normative viewpoint on the language]. *Sbornik statej. Metodika rodnogo jazyka. Lingvistika. Stilistika. Pojetika* [Collection of articles. Methodics of native language. Linguistics. Stylistics. Poetics.]. Leningrad- Moscow, GosizdatPubl., 1925, pp. 54–67. (In Russ.)

Polockaja Je. A. *«Vishnevyj sad»: zhizn' vo vremeni* ["The Cherry Orchard": the life in times]. Moscow, NaukaPubl., 2003. 381 p.

Tomkins K. *Marsel' Djushan. Poslepoludennye besedy* [Marcel Duchamp/ The Afternoon Interviews]. Translate by S. Dubin. Moscow, GrjundrissePubl., 2014. 160 p.

Shmelev A.D. [Russian language world picture]. *«Uchitel'skaja gazeta», 3.03.2009,* № 9. Available at:*http://www.ug.ru/ archive/27478* (accessed 22.06.2015). (In Russ.)

Т. П. Соколова

Московский государственный юридический университет
им. О.Е. Кутафина
(Россия, Москва)
tsokolova58@mail.ru

Лингвокреатив в аспекте нейминговой экспертизы*

В статье рассматриваются результаты лингвокреативной деятельности номинаторов по созданию товарных знаков и знаков обслуживания, фирменных наименований, коммерческих обозначений, а также урбанонимов в аспекте нейминговой экспертизы — нового вида лингвистической экспертизы, которая формируется на стыке лингвистики, ономастики и юриспруденции. Анализ базы товарных знаков Федерального института промышленной собственности показывает, что искомая самобытность наименования достигается за счет лингвокреативных обозначений: на основе лексического и фонетического обыгрывания типичных в номинации структурно-семантических моделей: «Парад котлет», «Бабушка Мороз»; на базе семантической деривации: «Ледоед», «Конфетти»; инкорпорации «МОЛОКОФЕ», «МОЛОКОЛА»; графиксации: «ДереWня», «ПАRАД», «ViPушка», «КуМиР». В создании фирменных наименований более частотны орфографические каламбуры за счет аббревиации и сращения: ООО «ЧТД», ООО «ПАНЬКИ», ООО «Слабо Да». Широко используется в конструировании товарных знаков и коммерческих обозначений квазионимизация (часто в сочетании с графогибридизацией), причем частотны квазиантропонимы: «Колбаскин и Огурчиков», «Улётов и Ко», «ОКОРОКОВЪ», «Молокофф», «НаружкиН», «От Поварёныча», «Дядюшка Плинтус»; квазитопонимы: «Коляскино», «МолокоВО!», «Беконово». Для установления различительной способности словесного или комбинированного нейма (товарного знака, фирменного наименования, коммерческого обозначения), а также установления признаков сходства спорных обозначений следует отказаться от нечеткого и по-разному трактуемого термина *фантазийный* и применять выработанный лингвистикой креатива инструментарий.

Нейминговая экспертиза лингвокреативных урбанонимов позволяет выявить конфликтогенные названия, нарушающие нормы гуманности и морали («Уличные яйца», «Бухни», «Kill Bill»), а также псевдоиностранные эргонимы («Carlo Pazolini», «Francesco Donni»), вводящие потребителей в заблуждение. На базе анализа судебной практики по защите интеллектуальных прав выявлены противоречивые решения по вопросу соотношения правовых норм с нормами современного русского языка. Необходимо разработать методику юридико-лингвистического анализа спорных результатов лингвокреативной номинации с учетом не только прагматического, но и эстетического и этического аспектов.

Ключевые слова: нейминговая экспертиза, нейм, нейминг, лингвокреативная номинация, товарный знак, фирменное наименование, коммерческое обозначение, урбаноним, эргоним.

* Работа выполнена при финансовой поддержке РГНФ, грант 15-04-00282.

Современная лингвистика развивается в русле общих закономерностей существования и функционирования науки XXI в.: большой объем новой информации, дифференциация и интеграция научного знания, использование новых информационных технологий, усиление практической направленности новых «стыковых» отраслей знания. Лингвистическая экспертиза, как лингвистическое исследование речевого произведения (от минимальной единицы речи до сложного синтаксического целого), сформировалась на стыке лингвистики и юриспруденции. Подробно генезис и проблемы нового рода экспертиз рассмотрены нами ранее [Соколова 2014а]. В настоящее время лингвистическая экспертиза вступила в новый этап развития, сущность которого состоит в выделении из рода лингвистических экспертиз отдельных видов: лингвистической экспертизы текста и нейминговой экспертизы. Нейминговая экспертиза — это вид лингвистической экспертизы, которая формируется на стыке лингвистики, ономастики и юриспруденции и заключается в исследовании нейма как речевого продукта, результата номинативной деятельности адресанта [Соколова 2011: 29]. Объектами выделяемого нами вида экспертизы являются нейминг (как процесс присвоения имени, названия) и неим (как результат нейминга). Термин «неим» употребляется в целях разграничения «нейма» — любого именования как объекта нейминговой экспертизы — и «имени», «наименования», «обозначения» как компонентов составных юридических терминов, широко используемых в законодательстве Российской Федерации и в правовой литературе, например, «имя гражданина», «имя физического лица», «имя юридического лица», «имя автора», «наименование юридического лица», «фирменное наименование», «наименование продукции», «наименование документа» и др. Указанные юридические термины имеют различное понятийное содержание, соотносимое с разными разрядами ономастической лексики, с так называемой номенклатурной лексикой, кроме того, данные юридические понятия включают компоненты-апеллятивы.

Неймы составляют особый пласт лексики языка (онимический), подчиняются не только общим законам функционирования лексических единиц, но и специфическим правилам ономастического пространства языка, его систем и подсистем (антропонимической, топонимической, урбонимической и др.). Специфические ономастические характеристики неймов были выявлены на разных уровнях, например, неполная ассимилированность иноязычных компонентов на фонетическом и графическом уровнях, живое активное словообразование, особенно в русле искусственной номинации, особые морфологические свойства

(в частности, специфика родовой маркировки, специфика проявления категории числа, специфика склонения), а также синтаксические особенности, которые проявляются при анализе неоднословных наименований и при изучении употребления неймов в контексте [Суперанская 2009: 198–212]. В связи с этим для исследования неймов требуются специальные знания не только в области теоретической и прикладной лингвистики, но и ономатологии [Соколова 2013а]. Специалист, проводящий неймингoвую экспертизу, должен уметь выявлять и анализировать модели естественной и искусственной номинации, в том числе лингвокреативные неймы.

Рассмотрим результаты лингвокреативной деятельности номинаторов по созданию товарных знаков и знаков обслуживания, фирменных наименований, коммерческих обозначений, а также урбанонимов в аспекте неймингoвой экспертизы. В ходе мониторинга практики арбитражных судов выявлено, что актуальной является задача установления самобытности нейма в аспекте его различительной способности. Наиболее востребованной остается **лингвистическая экспертиза товарных знаков** (знаков обслуживания). Словесные и комбинированные товарные знаки являют собой результат лингвокреативной деятельности номинаторов, в роли которых выступают служащие патентных и рекламных бюро, неймингoвых агентств, сами производители товаров и услуг (юридические лица и индивидуальные предприниматели). Анализ базы товарных знаков ФИПС [http://www1.fips.ru/] показывает, что искомая самобытность наименования достигается за счет лингвокреативных обозначений, однако эксперты (юристы и лингвисты) используют термин *фантазийные обозначения*.

Толковые словари современного русского языка еще не зафиксировали нового, специального значения прилагательного *фантазийный* и дают традиционные дефиниции, например: *фантазийный*: прил. 1) соотн. с сущ. фантазия, связанный с ним; 2) рожденный фантазией создателя (обычно о запахе духов или о самих духах); 3) отличающийся оригинальностью, сложностью, экстравагантностью (обычно об одежде). [http://dic.academic.ru/contents.nsf/efremova/]. Появление нового слова в юридическом дискурсе зафиксировал Национальный корпус русского языка в одном словоупотреблении: «X5 Retail Group патентует напитки с названиями Twitter и Facebook // РБК Daily, 2010.11.29: В каждом случае в подготовленных компанией документах записано, что «заявленное обозначение представляет собой слово, носящее фантазийный характер», сообщает деловая газета «Маркер» [http://ruscorpora.ru/].

В результате анализа базы данных товарных знаков ФИПС [http://www1.fips.ru/] выявлено, что в заявках на регистрацию товарных знаков (знаков обслуживания), а также в экспертных исследованиях средств индивидуализации *фантазийный* употребляется как калька с английского языка (*fanciful brand name* — фантазийное название торговой марки). Однако указанный термин искусственно вырван из системы — американской классификации товарных знаков по степени их различительной способности и степени юридической защиты: 1) *Generic name* — родовое наименование товара (“Milk” — «Молоко»), “Dog Food”– «Еда для собак»), подобным тривиальным неймам трудно обеспечить правовую охрану; 2) *Descriptive name* — описательное имя, которое содержит указание на состав, качество и другие характеристики товара или услуги и тоже имеет низкую охраноспособность (“Quick-Print” — «Быстрая печать»)); 3) *Suggestive name* — суггестивное название, подчеркивающее основное качество товара или услуги, создается на базе метафоры или аналогии (“Stronghold Nails” — «Крепкие ногти»); 4) *Arbitrary name* — произвольное имя (“Shell” («ракушка») для нефтяной компании), “Apple” («яблоко») для технологической компании), охраноспособность таких знаков гораздо выше; 5) *Fanciful name* — фантазийное имя, фантазийное название торговой марки, которое представляет собой только искусственно сконструированный нейм (“Kodak”, “Xerox”). Именно последние обладают самой высокой степенью самобытности и охраноспособности [USPTO].

В применении к российским средствам индивидуализации объем термина *fanciful* (фантазийный) расширился: как фантазийные позиционируются *суггестивные названия*, например, «Лапушка» (игры для детей), «Лапушка-Малышка» (детская мебель), «КАДУШКА» (услуги кафе, ресторанов), «Дядюшка Персик», «Бабушка Клюква» (для кондитерских изделий), «Колбасник Ганс» для мясных продуктов, «Крошкин дом» (детская мебель), «МЕСТО ПРОИСШЕСТВИЯ» (видеофильмы, телекоммуникации); *произвольные имена* «КАТЮШКА» (продукты питания, кофе, пиво, реклама), «МЕСТО СИЛЫ» (безалкогольные и алкогольные напитки), «Респект» (для широкого спектра товаров и услуг), «Respect YUORSELF (Уважай СЕБЯ)» (изделия из кожи, обувь, реклама), «Ладушка» (препараты для отбеливания и прочие вещества для стирки), «Лапушка», «Молоко аиста» (для алкогольной продукции); *суггестивно-произвольные* «МЕСТО СИЛЫ — ТАМ ГДЕ ТЫ» (бланки, упаковка, агентства), «Мясной кураж», «Мясной комфорт», «Мясной удар», «Мясное лукошко», «Мясной градус» (для продуктов питания),

«МЯГКИЕ ЛАПКИ» (конфеты), «Мягкое место» (контейнеры, подставки), «МЕСТО ПОКУПКИ ИЗМЕНИТЬ НЕЛЬЗЯ» (реклама, менеджмент, страхование) и собственно *фантазийные* («Бекоково», «Мясье», «Молокоша», «Колбаскинг», «МебельКов», «Мёбель», «МЯССР», «МОЛОКОФЕ», «Морожея», «ВелиКАныч» и т.п.).

Расширенное толкование терминов *фантазийное обозначение*, *фантазийный словесный компонент*, *фантазийный характер обозначения* (частотна формулировка: «обозначение имеет фантазийный характер по отношению к заявляемому перечню товаров и услуг») обусловлено задачей преодоления предписанного Гражданским кодексом РФ ограничения: «Не допускается государственная регистрация в качестве товарных знаков обозначений, представляющих собой или содержащих элементы: 1) являющиеся ложными или способными ввести в заблуждение потребителя относительно товара либо его изготовителя; 2) противоречащие общественным интересам, принципам гуманности и морали» [ГК РФ ст. 1483].

Таким образом, в юридической практике слово *фантазийный* приобрело значение «не существующий в действительности, не соотносящийся с реальным именем собственным (топонимом, антропонимом), с конкретным географическим объектом, с конкретным прецедентным текстом или высказыванием, определенной сферой деятельности, конкретным продуктом или услугой». Так, в описании заявленного обозначения «Мосье Башмаков» (товарный знак для обувной продукции, а также для услуг по пошиву и ремонту обуви) подчеркнуто, что словосочетание «является фантазийным». Нейминговая экспертиза выявляет семантическую связь не искусственно созданного, а реально существующего антропонима *Башмаков* (от древнерусского имени *Башмак* [Веселовский 1974: 30]), обыгранного архаичной, ироничной формой шутливого вежливого обращения *мосье* [БТС 2000: 558]. Семантика обоих слов актуализируется невербальным компонентом комбинированного товарного знака: изображением человечка в зеленом смокинге и цилиндре и огромных красных ботинках.

С лингвистической точки зрения фантазийные и псевдофантазийные названия следует рассматривать как проявление лингвокреативной деятельности номинаторов, а экспертиза подобных неймов должна опираться на методы и приемы анализа, выработанные современной лингвистикой [Соколова 2014b]. Сознательно или интуитивно номинатор создает новое обозначение товара или услуги, используя лингвокреативные техники. Например, имеет место лексическое и фонетическое

обыгрывание типичных в номинации структурно-семантических моделей: вместо нормативного *дедушка Мороз* — «БАБУШКА МОРОЗ» (широкий круг товаров и услуг); вместо нормативного *парад войск* или прецедентного *парад планет* — «Парад котлет» (закусочная, кафе), «Парад конфет» (конфеты), «Парад коров» (проведение фестивалей, игры, одежда), «Парад невест» (видеосъемка, дизайн, афиши), «Парад элегантности» (одежда), «Парад помад» (кондитерские изделия), в последнем случае имеет место также усечение основы слова *помадка* — «мягкая душистая начинка в кондитерских изделиях» [БТС 2000: 913], а также грамматическая неправильность (ради создания фонетического созвучия на базе ассонанса в сочетании с рифмовкой).

Частотна семантическая деривация на базе паронимической аттракции «Мясье», «Мёбель», «Ледоед / Лёдоед». Отметим, что работы В.П. Григорьева сыграли существенную роль в изучении явления парономазии в поэтическом языке и вместе с тем открыли возможность рассмотрения паронимической аттракции в неологизмах, вышедших за пределы поэтического творчества, в частности, приведенный выше пример товарного знака «Ледоед / Лёдоед» являет собой случай «звукобуквенного» и смыслового «внутреннего склонения» квазикорня [Григорьев 1979: 274–275]. Кроме того, в искусственной номинации товаров и услуг экспертиза выявляет другие виды семантической деривации: на базе омонимической аттракции («Конфетти» — для конфет), контаминации («МОЛОКОФЕ», «МОЛОКОЛА») и др.

Анализируя причины появления **графиксатов** в современной письменной речи, Т.В. Попова справедливо подчеркивает значение креолизованных единиц в коммуникации XXI в., а среди основных причин называет усиление «лингвомаркетологической функции современного текста» [Попова 2012: 208], имея в виду рекламный текст. Однако следует заметить, что многотысячная база коммерческих названий, прежде всего товарных знаков, дает богатый материал для изучения графиксации не только на уровне текста, но и нейма как самостоятельного речевого продукта. С одной стороны, лингвокреатив в нейминге служит той же цели, что и в других сферах речевой деятельности, — индивидуализировать продукт или услугу, с другой — ограничен рамками российского законодательства: в частности, не могут быть зарегистрированы в качестве товарных знаков обозначения, не обладающие различительной способностью или состоящие только из элементов, вошедших во всеобщее употребление для обозначения товаров определенного вида или являющихся общепринятыми символами и терминами; а также обозна-

чения, тождественные или сходные до степени смешения с товарными знаками и иными средствами индивидуализации других лиц [ГК РФ ст. 1483]. Лингвокреативная деятельность в данном случае обусловлена сугубо прагматическими целями (что подчеркивает ее фундаментальное отличие от творческой деятельности): во избежание сходства обозначений с уже существующими часто используется замена узуальной кириллической графемы латинской — «Рітм» (продукты), «ДереWня» (кафе), «ПАRАД» (реклама, кредитные агентства); особенной в начертании графемой — в одном ТЗ (товарном знаке) «Ритм» горизонтальный элемент буквы «Т» расположен над соседними строчными «и», «м», в другом ТЗ «РИТМ» буквы расположены по кругу, в третьем ТЗ «РИТМ» буква «И» выполнена в виде электрического импульса и т.д. Частотно использование дореформенной (до 1918 г.) орфографии — «ГРАДЪ ПЕТРОВЪ», «РЫБНЫЙ ГРАДЪ» и т.п.

Типична для товарных знаков и **графогибридизация**, проявляющаяся в употреблении прописных букв для выделения значимых компонентов нейма: начертание «КуМиР» позволяет связать ТЗ с фирменным наименованием его правообладателя — «Кукурузный мир», а также за счет каламбура подчеркнуть популярность товаров у потребителей (*кумир* во втором значении — «то, что является предметом обожания») [БТС 2000: 480]. Однако самый частотный приём графиксации в сфере товарных знаков — замена графемы невербальным знаком (рисунком, иконическим символом), например, в ТЗ «БИОРИТМ» буква «О» заменена изображением циферблата часов, в ТЗ «МечТа» буква «Т» заменена изображением меча, направленного острием вниз, эфес соответствует верхнему горизонтальному элементу буквы (за счет графиксации достигается эффект языковой игры — выделение в слове компонента *Меч*, ассоциирующегося с видом предлагаемых услуг — охрана). ТЗ «Konkovo.Net» сконструирован с помощью транслитерации урбанонима *Коньково*, причем последняя буква названия района Москвы заменена вписанными в овал тремя символическими разноцветными разновеликими фигурками людей, компонент после точки представляет собой английское слово «Net» (сеть), вошедшее в русский язык как непереводимая идеограмма.

Креолизованный ТЗ «КАДУШКА» выполнен буквами русского алфавита, но буквы «К», «А», «Д» составлены из березовых бревен, а буква «Ш» выполнена в виде изображения *кадушки* («деревянная посудина цилиндрической формы, сделанная из досок, стянутых обручами» [МАС 1982: 13]). Номинатор подчеркивает в заявке: «Изображение

ассоциируется с основным видом деятельности заявителя, а именно — заготовкой, консервированием, засолкой овощной продукции».

Нейминговая экспертиза призвана выявить и предотвратить нейминговые неудачи и появление скандальных товарных знаков. Так, заявитель объясняет ТЗ для алкогольной продукции «ViPушка» как состоящий из компонента *ViP* «особо важная персона» и «окончания -ушка», что свидетельствует об уровне такого наивного лингвокреатива. Экспертиза показывает, что расчёт на высокий статус продукта за счет компонента *ViP* не верен: графогибридизация в данном случае приводит к прочтению прописной латинской графемы «Р» как русской — «ВИРУШКА» — именно такое ключевое слово по данной заявке выдает и автоматическая поисковая система [https://www.znakoved.ru]. Нивелирование «высокой статусности» нейма происходит и за счет присоединения суффикса *-ушк-* со значением пренебрежительности. Сдерживающим фактором подобного лингвокреатива мог бы быть барьер непонимания при восприятии адресатом, но наивный номинатор не предусмотрел риска неправильного истолкования названия. Товарный знак был зарегистрирован, так как по формальным критериям он не противоречит общественным интересам, а также принципам гуманности и морали. Эстетический критерий в праве не заложен, а эксперты Роспатента, судя по анализу практики, проводят лингвистическую экспертизу только в отношении спорных наименований, в случае оспаривания решений Роспатента в суде. На базе анализа судебной практики по защите интеллектуальных прав были выявлены противоречивые решения по вопросу соотношения правовых норм с нормами современного русского языка. Такие неймы, как и «Ё-МОЁ», «Ядрён Бидон», «Ёшкин кот», «ЁКЛМН», мы называем *конфликтогенными* и рекомендуем учитывать признак конфликтогенности в процессе лингвокреативной деятельности.

Лингвокреатив в области фирменных наименований ограничен формальным требованием исключительно словесного выражения названия юридического лица [ГК РФ ст. 1473], поэтому основные приемы создания нетривиальных неймов — орфографические каламбуры за счет аббревиации, транслитерации, сращения и инкорпорации, а также использования пробелов: ООО «СМС» (оптовая торговля **с**троительными **м**атериалами и **с**анитарно-техническим оборудованием), ООО «КГБ ХОЛДИНГ» (розничная торговля), ООО «АЙ-ЛАЙК», ООО «АЙ ЛАЙК АЙТИ СЕРВИС», ООО ТВОРЧЕСКАЯ ЛАБОРАТОРИЯ «ДА.БРО» (образование для взрослых и прочие виды образования), ООО «БалтМедКлиник» / «BaLTMEDCLINIC», ООО «ЭККАУНТИНГ-

СЕРВИС», ООО «ДЭД КЕННЕДИЗ», ООО «ЭкоТехОйл», ООО «СИБ ЭЛ-ЯЯ», ООО «Слабо Да». Частотно использование звукоподражательных слов, в том числе транслитерированных (ООО «БАЙ БАЙ ЛАЙК», ООО «ОЛОЛО АЙНАНЭ» — розничная торговля безалкогольными напитками), а также обыгрывание соотношения первой части наименования, указывающей на организационно-правовую форму юридического лица, и так называемого «собственно названия»: ООО «ААА» (оптовая торговля) — Общество с ограниченной ответственностью **А**диханяна **А**льберта **А**рамаисовича. Последняя буква аббревиатуры организационно-правовой формы ООО «О» инкорпорируется в собственно название, рождая дополнительный шутливый, ироничный подтекст, который не выявляется чиновниками при регистрации: ООО«ЧКО» (розничная торговля чаем и кофе), ООО«ПАНЬКИ» (рекламная деятельность), ООО «ЯЯ» (предоставление прочих персональных услуг), ООО «ДА», ООО «ДА, Я ЛЮБЛЮ ТЕБЯ» (образование для взрослых и прочие виды услуг), ООО «КАКИЕ ЛЮДИ» (строительство и ремонт), ООО «РАЗУМ — ДА» (розничная торговля) [www.egrul.ru/].

Широко используется в сфере фирменных наименований сниженная лексика, прежде всего жаргонизмы: ООО «ОТКАТ» (*откат* — «сумма денег, неофициально уплачиваемая фирмой-исполнителем сотруднику фирмы-заказчика за размещение заказа» [Финансовый словарь Финам], ООО «Обнал» (*обнал* — жаргон. название незаконной финансовой схемы, применяемой хозяйствующими субъектами (юридическими лицами и индивидуальными предпринимателями) для уклонения от уплаты налогов» [Финансовый словарь Финам]. Создатели названий для фирм часто прибегают к услугам «массового лингвокреатива» [Ремчукова 2013], так называемого «новояза» Интернета, или «олбанского языка» [Кронгауз 2013: 7]. В базе данных ЕГРЮЛ нами были обнаружены сотни одноименных фирм, в названиях которых слова, аббревиатуры, выражения «олбанского языка»: ООО «ПРЕВЕД», ООО «МЕДВЕД», ООО «АФТАР», ООО «ЗАЧОТ» (предоставление секретарских, редакторских услуг и услуг по переводу), ООО «ТИПО ФИРМА», «ТИПО ООО», ООО «ТИПО КЛУБ», «ТИПО ФИТНЕС», «ТИПО СПА», ООО «ФРЕНД», СНТ «МНОГА», НП «КАЗАНСКИЙ ФЕСТИВАЛЬ РЕГИОНАЛЬНОЙ РЕКЛАМЫ «ДА…ЕЖ», ТОО «ЩАЗ», ЗАО «ОБС» («одна баба сказала»). Сленговый характер названия выявляется путём сопоставления нейма с видом деятельности фирмы. Так, ООО «Рулит» в Пензенской области действительно занимается организацией перевозки грузов, а ООО «РУЛИТ» в Санкт-Петербурге — деятельностью, свя-

занной с использованием вычислительной техники и информационных технологий; на «олбанский» смысл аббревиатуры „ЧТД" («что и требовалось доказать») указывает вид деятельности ООО — разработка программного обеспечения и консультирование в этой области.

Нейминговая экспертиза на этапе регистрации фирменного наименования не проводится, поэтому специалист может оказывать только консультационную помощь налоговым органам с целью выявления конфликтогенных неймов, во избежание появления таких непристойных названий, как ООО «ТУДРАНТУФАК» (молодой предприниматель из Томска Александр Лунев транслитерировал и соединил в одно слово название скандальной песни американской панк-группы «Dead Kennedys» «Too Drunk to Fuck»).

Эргонимы в аспекте лингвокреативной деятельности неоднократно становились предметом рассмотрения ономатологов [Голомидова 2012; Sokolova 2013b; Шмелева 2014; Щербакова 2014; Sokolova 2014c], однако для нейминговой экспертизы существенно положение о том, что эргонимы могут обладать разным юридическим статусом: товарный знак или знак обслуживания (и тогда название проходит экспертизу и регистрацию в ФИПС), фирменное наименование (подлежит обязательной регистрации в ЕГРЮЛ) и коммерческое обозначение (обычно не регистрируется). Этим объясняется разгул фантазии номинаторов именно в сфере коммерческих обозначений, размещаемых на городских вывесках: суши бар «Kill Bill» («кровавое название» отсылает к фильму «Убить Билла» и цветовой гаммой (черно-желтой с вкраплением кровавого) актуализирует семантику слова «убить») [www.gurmanization.ru]; в названии ночного клуба «СВАЛКА» актуализируются два значения слова: «общий интерьер клуба создан с идеей, что все ненужное попало на очень интересную и классную свалку», кроме того свалка — «общая потасовка»; популярная программа клуба «ВСЕ НА СВАЛКУ!») [www.cluba.ru]; интерьер ночного клуба «ZONA» воссоздает «место лишения свободы» (на сайте клуба это позиционируется как «тюремный креатив»); название ночного клуба «УЯ» («Уличные яйца») — намёк на стриптиз в программе [www.allcafe.ru]; название магазина «Бухни» — это жаргонный призыв употребить спиртное [Дубягина 2001: 40]. Номинаторы часто сами поясняют мотивы лингвокреатива: «Дерзкое и вызывающее ретро кафе «Sorry Babushka» для тех, кто помнит, что на молодежном сленге 80-х реплика «Sorry Babushka» означала человека «не в теме» и крайне консервативных взглядов, что для новичков в компании звучало как приговор» [www.nightparty.ru].

Сопоставительный анализ лингвокреативной деятельности в сфере товарных знаков и коммерческих обозначений позволил выявить общую для разных средств индивидуализации продуктивную модель номинации: квазионимизация — «придание обычному апеллятиву онимической формы» [Васильева 2005: 187]. Результатом такого нейминга становятся квазиантропонимы: «Молоков» и «Молокофф» (молочные продукты), «Мясновъ», «МЯСЛОВ», «МЯСОДЕЛОВ», «ОКОРОКОВЪ» (мясные продукты), «АТАМАН КВАСНОВ» (квас), «Экоедов», «Едофф» (продукты питания), «Букетофф» (цветы), «Грузовичков» и «Грузовичкофф» (автоперевозки), «Мебелеф», «МебельКов» (мебель), «Часовъ» (продажа аукционная, реклама), «Колбаскин и Огурчиков» (агентство); причем антропонимический формант, отсылающий к фамилии, представлен преимущественно суффиксом -ов (-ев), а не -ин. Это связано с тем, что в словообразовании товарных знаков модель на -ин закрепилась за фармацевтической продукцией (ср. товарный знак «МОЛОКИН» для биологических препаратов, лекарственных средств). Однако патронимический суффикс -ин возможен в образовании квазиантропонимов от основ-диминутивов «Краюшкин» (пиво), «Колбаскин», «НаружкиН» (строительство и ремонт). Отметим дублетность графемного оформления товарных знаков — квазиантропонимов (кириллицей и латиницей), что связано с задачей избежать возможного сходства товарных знаков с доменными именами при использовании ТЗ в сети Интернет: «УЛЕТОВ и Ко / ULETOV and Co» (агентство); «МАКЕТОВ / MAKETOV» (печатная продукция, дизайн). Использование в ряде неймов иноязычного форманта -off: «КОНФЕТОФФ / KONFETOFF» (кондитерские изделия), «МЕДОВ / MEDOFF / МЕДОФФ» (продукты и напитки), «Граф Ледофф / Graf Ledoff» (мороженое), «Белофф / Beloff» (светлое пиво) — уже не связано с повышением «статусности» продукта, а продиктовано прагматической установкой на «фантазийность» обозначения, причем порой «градус креатива» слишком высок: «МороженоFF ЛЕДиНЯМКА» (квазиантропоним + графиксация + паронимическая аттракция (ЛЕД и ЛЕДИ) + жаргонное «вкуснятина»). Менее распространены в сфере товарных знаков, но более частотны на городских вывесках квазиотчества «От Поварёныча», «Бодрович», зафиксировано искусственно созданное по модели русского антропонима *имя* + *отчество* название магазина «МЯС МЯСЫЧ». Следует выделить как продуктивную модель искусственной номинации — квазитопонимы: «Молоково», «Молоковка», «Колбаскино», «МЯСНОВО», «Беконово», «Коляскино».

Особого внимания заслуживают псевдоиностранные эргонимы, как правило, это не проходящие экспертизы и не регистрируемые коммерческие обозначения: «Carlo Pazolini», «Francesco Donni», «Malinelli», «Ralf Ringer», «Frau Schmidt». Такие неймы вводят потребителей в заблуждение, ибо за ними скрывается российский производитель (см. подробнее: [Sokolova 2014d]).

Городская вывеска в соответствии со статьёй 54 Гражданского кодекса РФ должна содержать информацию, раскрывающую профиль предприятия и его наименование. Однако регламент не предусматривает лингвистического анализа самого наименования объекта, что и дает возможность закрепления урбанонимов, не отвечающих нормам современного русского языка. Для упорядочения и гармонизации ономастического пространства российских городов необходимо проводить нейминговую экспертизу, которая, с одной стороны, препятствовала бы появлению на вывесках конфликтогенных, грубых, некорректных названий, а с другой — не ограничивала бы прав собственника на креативное, необычное название.

Литература

Большой толковый словарь русского языка (БТС) / под ред. Кузнецова С.А. СПб.: Норинт, 2000. 1536 с.

Васильева Н.В. Собственное имя в мире текста. М.: Акад. гуманитар. исслед., 2005. 224 с.

Веселовский С.Б. Ономастикон: Древнерусские имена, прозвища, фамилии. М.: Наука, 1974. 382 с.

ГК РФ — Гражданский кодекс Российской Федерации (часть IV) от 18.12.2006 № 230-ФЗ (ред. от 31.12.2014) [Электронный ресурс]. URL: http://www.consultant.ru/ (дата обращения: 02.05.2015)

Голомидова М.В. Имятворчество в эргонимии: традиции vs актуальные тренды // Лингвистика креатива-2: Коллективная моногр. / под общей ред. проф. Т.А. Гридиной. 2-е изд. Екатеринбург: ФГБОУ ВПО «Урал. гос. пед. ун-т», 2012. С. 63–72.

Григорьев В.П. Поэтика слова. На материале русской советской поэзии. М.: Наука, 1979. 344 с.

Дубягина О.П., *Смирнов Г.Ф.* Современный русский жаргон уголовного мира: Словарь-справочник. М.: Юриспруденция, 2001. 352 с.

ЕГРЮЛ — Сведения о регистрации юридических лиц. [Электронный ресурс]. URL: www.egrul.ru/ (дата обращения: 12.05.2015)

Ефремова Современный толковый словарь русского языка под редакцией Т.Ф. Ефремовой. [Электронный ресурс]. URL: http://dic.academic.ru/contents.nsf/efremova/ (дата обращения: 15.05.2015)

Znakoved: Регистрации товарных знаков, торговых марок. [Электронный ресурс]. URL: https://www.znakoved.ru (дата обращения: 17.05.2015)

Кронгауз М. Самоучитель олбанского. М.: АСТ: CORPUS, 2013. 416 с.

Национальный корпус русского языка. [Электронный ресурс]. URL: http://ruscorpora.ru/ (дата обращения: 05.05.2015)

Попова Т.В. Современные графо-орфографические игры: коммуникативные удачи и неудачи (на материале графиксатов русского языка рубежа XX–XXI вв. // Лингвистика креатива-2 [Текст]: Коллективная моногр. / под общей ред. проф. Т.А. Гридиной. 2-е изд. Екатеринбург: ФГБОУ ВПО «Урал. гос. пед. ун-т», 2012. С. 199–233.

Ремчукова Е.Н. Массовый лингвокреатив: преодоление стандарта // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия теория языка. Семиотика. Семантика. 2013. № 2. С. 83–88.

Сайт ФИПС. Информационные ресурсы. Открытые реестры [Электронный ресурс]. URL: http://www1.fips.ru/ (дата обращения: 07.05.2015).

Словарь русского языка: В 4-х т. (МАС) / АН СССР, Ин-т рус. яз.; под ред. А.П. Евгеньевой. 2-е изд., испр. и доп. М.: Русский язык, 1981–1984. Т. 2. К–О. 1982. 736 с.

Соколова Т.П. Неймингoвая экспертиза в судопроизводстве: Методические и прикладные проблемы // Законы России: опыт, анализ, практика. 2011. № 12. С. 29–31.

Соколова Т.П. Неймингoвая экспертиза в сфере судебно-экспертной деятельности // Известия ТулГУ. Экономические и юридические науки. Юридические науки. Вып. 4, ч. II. Тула: Изд-во ТулГУ, 2013a. С. 369–374.

Sokolova T. Naming expertise of Moscow urbanonyms // Name and Naming. Proceedings of the Second International Conference on Onomastics “Onomastics in contemporary public space”. Baia Mare, May 9–11, 2013 / Oliviu Felecan (Ed.). Cluj-Napoca: Mega-Argonaut Publ., 2013b. pp. 369–378.

Соколова Т.П. Неймингoвая экспертиза: генезис, проблемы, перспективы // Вестник университета имени О.Е. Кутафина (МГЮА). 2014a. № 3. С. 142–150.

Соколова Т.П. Лексико-семантический анализ в неймингoвой экспертизе // Функциональная семантика и семиотика знаковых систем: сборник научных статей. М.: РУДН, 2014b. Ч. II. С. 242–248.

Sokolova T. Proper Names of Housing Estates in Contextualized Analysis (From Appearance to Usage by the Members of a Community) // Proceedings of the XXIV ICOS International Congress of Onomastic Sciences “Names in daily life”. Joan Tort i Donada, Montserrat Montagut i Montagut (Ed.), Barcelona, 2014c, pp. 606–617.

Sokolova T. Unconventional anthroponyms in Moscow urban names // Unconventional Anthroponyms: Formation Patterns and Discursive Function / O. Felecan, D. Felecan (Ed.). Cambridge Scholars Publ., 2014d, pp. 354–369.

Суперанская А.В., *Сталтмане В.Э.*, *Подольская Н.В.*, *Султанов А.Х.* Теория и методика ономастических исследований. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. 256 с.

USPTO — United States Patent and Trademark Office [Электронный ресурс]. URL: www.uspto.gov/ (дата обращения: 07.05.2015).

Финансовый словарь Финам [Электронный ресурс]. URL: https://www.finam.ru/dictionary/diclist/ (дата обращения: 07.05.2015).

Шмелева Т.В. Омонимические игры в городской среде // Лингвистика креатива-3: Коллективная моногр. / под общей ред. проф. Т.А. Гридиной. Екатеринбург: ФГБОУ ВПО «Урал. гос. пед. ун-т», 2014. С . 315–332.

Щербакова Н.Н. Языковая игра в городском ономастическом пространстве // Лингвистика креатива-3: Коллективная моногр. / под общей ред. проф. Т.А. Гридиной. Екатеринбург: ФГБОУ ВПО «Урал. гос. пед. ун-т», 2014. С. 333–340.

Онлайн сервис «Гурманизация»: поиск ресторанов, кафе, баров в Москве [Электронный ресурс]. URL: https://www.gurmanization.ruFrestorany%2Fsushi-bar-kill-bill-r309&ei (дата обращения: 02.05.2015).

Онлайн сервис «CLUBA.RU» ночные клубы Москвы, стриптиз клубы, бары, пабы [Электронный ресурс]. URL: https://www.cluba.ru%2Fclub%2F%3Fclub% (дата обращения: 02.05.2015).

Онлайн сервис «allcafe» все рестораны и кафе Москвы [Электронный ресурс]. URL: https://www.Fmsk.allcafe.ru%2Frestaurants%2Fuya (дата обращения: 02.05.2015).

Онлайн сервис «nightparty» ночные клубы Москвы [Электронный ресурс]. URL: https://www.Fmsk.nightparty.ru%2Fplaces%2Fone%2Fsorrybabushka%2F&ei (дата обращения: 02.05.2015).

Tatiana P. Sokolova

Moscow State University of Law
Named after O. E. Kutafin
(Russia, Moscow)
tsokolova58@mail.ru

LINGUOCREATIVITY IN THE ASPECT OF THE NAMING EXAMINATION

The article features the results of the linguocreative activity on coining trademarks and service marks, company names, trade names as well as urbanonyms in the aspect of the naming examination — a new type of the linguistic examination which is only taking shape at the interface between onomastics, linguistics and jurisprudence. The analysis of the trade marks' data in the Federal Institute of Industrial Property shows that the names originality is achieved due to creative naming units based on: 1. lexical and phonetic play on the typical structural-semantic models in naming ("Parad kotlet", "Babushka Moroz"); 2. semantic derivation ("Ledoed", "Konfetti"); 3. incorporation ("MOLOKOFE", "MOLOKOLA"); 4. graphicsation ("DereWnya", "PARAD", "ViPushka", "KuMiR"). The spelling puns are often used in company names creation by means of abbreviation and conflation: OOO "ChTD", OOO"PAN'KI", OOO "Slabo Da". Quasionymisation (often with gfaphogibridisation) is widely used to create trademarks and trade names. We should note that quasianthroponyms are more common ("Kolbaskin i Ogurchikov", "Uletov i Ko", "OKOROKOV", "Molokoff", "NaruzhkiN", "Ot Povarenycha", "Dyadyushka Plintus"), then quasitoponyms ("Kolyaskino", "MolokoVO!", "Bekonovo"). To understand the distinctiveness of the verbal or combined name (trade mark, company name, trade name) as well as to find the similarities of disputed naming units we should avoid using controversial and interpreted in various ways the term "fanciful" and apply linguocreative analysis tools.

The naming examination of the creative urbanonyms allows to find offending and scandalous names ("Ulichnye yaitsa", "Bukhni", "Kill Bill"), as well as pseudo foreign ergonyms ("Carlo Pazolini", "Francesco Donni") which mislead the consumers. The forensic analysis on Intellectual Property rights has revealed the controversial court judgements on the issues of the correlation between the legal norms and the rules of the contemporary Russian language. It is necessary to work out the juridical-linguistic analysis procedure of the conflicting results in creative naming, taking into account not only the pragmatic but also the aesthetic and ethical aspects.

Key words: naming examination, name, naming, linguocreative naming, trademark, company name, trade name, urbanonym, ergonym.

R e f e r e n c e s

Civil Code of the Russian Federation (Part IV) issued on December, 18, 2006 № 230 FZ (as amended on December, 31, 2014). Available at: http://www.consultant.ru/ (accessed 02.05.2015).

Dubyagina O.P., Smirnov G.F. *Sovremennyi russkii zhargon ugolovnogo mira: Slovar'-spravochnik* [Modern Russian slang of the criminal world: Dictionary]. Moscow, Yurisprudentsiya Publ., 2001. 352 p.

Efremova T.F. *Sovremennyi tolkovyi slovar' russkogo yazyka* [Modern explanatory dictionary of Russian]. T.F. Efremova (Ed.). Available at: http://dic.academic.ru/contents.nsf/efremova/ (accessed 15.05.2015).

EGRUL *Svedeniya o registratsii yuridicheskikh lits* [Data on registration of legal entities]. Available at: http://www.egrul.ru/ (accessed 12.05.2015).

Evgen'eva A.P. (Ed.). *Slovar' russkogo yazyka: V 4-kh t.* (MAS) [Dictionary of Russian: In 4 vol.]. Moscow, Russkii yazyk Publ., 1981–1984. V. 2. K–O. 1982. 736 p.

Finansovyi slovar' Finam [Financial dictionary of Finam]. Available at: https://www.finam.ru/dictionary/diclist/ (accessed 07.05.2015).

FIPS. *Informatsionnye resursy. Otkrytye reestry* [Information resources. Open registers]. Available at: http://www1.fips.ru/ (accessed 07.05.2015).

Golomidova M.V. [Naming in ergonymy: traditions vs actual trends]. *Lingvistika kreativa-2* [Creative linguistics-2]. Multi-author book, T.A. Gridina (Ed.). Ekaterinburg, Ural. St. Univ. Publ., 2012, pp. 63–72. (In Russ.).

Grigor'ev V.P. *Poetika slova. Na materiale russkoi sovetskoi poezii* [Word poetics. On material of the Russian Soviet poetry]. Moscow, Nauka Publ., 1979. 344 p.

Krongauz M. *Samouchitel' olbanskogo* [Self-help manual of "Olbani" slang]. Moscow, AST-CORPUS Publ., 2013. 416 p.

Kuznetsov S.A. (Ed.). *Bol'shoi tolkovyi slovar' russkogo yazyka* (BTS) [Big explanatory dictionary of Russian]. St. Petersburg, Norint Publ., 2000. 1536 p.

Natsional'nyi korpus russkogo yazyka [Russian National Corpus]. Available at: http://ruscorpora.ru/ (accessed 05.05.2015).

Popova T.V. [Modern grafo-spelling games: communicative good luck and failure (on material of grafiksat of Russian of a boundary of the XX–XXI centuries]. *Lingvistika kreativa-2* [Creative linguistics-2]. Multi-author book, T.A. Gridina (Ed.). Ekaterinburg, Ural. St. Univ. Publ., 2012, pp. 199–233. (In Russ.)

Remchukova E.N. [Mass linguocreativity: overcoming of the standard]. *Vestnik Rossiiskogo universiteta druzhby narodov. Seriya teoriya yazyka. Semiotika. Semantika*, 2013, no. 2, pp. 83–88. (In Russ.).

Shcherbakova N.N. [Language game in city onomastic space]. *Lingvistika kreativa-3* [Creative linguistics-3]. Multi-author book, T.A. Gridina (Ed.). Ekaterinburg, Ural. St. Ped. Univ. Publ., 2014, pp. 333–340. (In Russ.).

Shmeleva T.V. [Homonymic games in an urban environment]. *Lingvistika kreativa-2* [Creative linguistics-3]. Multi-author book, T.A. Gridina (Ed.). Ekaterinburg, Ural. St. Ped. Univ. Publ., 2014, pp. 315–332. (In Russ.).

Sokolova T. Naming expertise of Moscow urbanonyms. *Name and Naming. Proceedings of the Second International Conference on Onomastics "Onomastics in contemporary*

public space". Baia Mare, May 9–11, 2013, Oliviu Felecan (Ed.). Cluj-Napoca, Mega-Argonaut Publ., 2013b, pp. 369–378.

Sokolova T. Proper Names of Housing Estates in Contextualized Analysis (From Appearance to Usage by the Members of a Community). *Proceedings of the XXIV ICOS International Congress of Onomastic Sciences "Names in daily life"*. Joan Tort i Donada, Montserrat Montagut i Montagut (Ed.), Barcelona, 2014c, pp. 606–617.

Sokolova T. Unconventional anthroponyms in Moscow urban names. *Unconventional Anthroponyms: Formation Patterns and Discursive Function*. O. Felecan, D. Felecan (Ed.). Cambridge Scholars Publ., 2014d, pp. 354–369.

Sokolova T.P. [Naming examination in the sphere of judicial and expert activity]. *Izvestiya TulGU. Ekonomicheskie i yuridicheskie nauki. Yuridicheskie nauki*, Iss. 4, p. II. Tula, Izd-vo Tul. St. Univ. Publ., 2013a, pp. 369–374. (In Russ.).

Sokolova T.P. [Naming examination: genesis, problems, prospects]. *Vestnik Universiteta imeni O.E. Kutafina* (MSAL), 2014a, no. 3, pp. 142–150. (In Russ.).

Sokolova T.P. [Naming expertise in court practice: methodical and applied]. *Zakony Rossii: opyt, analiz, praktika*, 2011, no. 12, pp. 29–31. (In Russ.).

Sokolova T.P. [The lexical-semantic analysis in naming examination]. *Funktsional'naya semantika i semiotika znakovykh sistem: sbornik nauchnykh statei* [Functional semantics and semiotics of sign systems: collection of scientific articles]. Moscow, Peoples' Friendship University of Russia Publ., 2014b, ch. II, pp. 242–248. (In Russ.).

Superanskaya A.V., Staltmane V.E., Podol'skaya N.V., Sultanov A.Kh. *Teoriya i metodika onomasticheskikh issledovanii* [Theory and technique onomastic researches]. Moscow, Knizhnyi dom "LIBROKOM" Publ., 2009. 256 p.

USPTO United States Patent and Trademark Office. Available at: www.uspto.gov/ (accessed 07.05.2015).

Vasil'eva N.V. *Sobstvennoe imya v mire teksta* [Proper name in the world of the text]. Moscow, Academy of humanitarian research Publ., 2005. 224 p.

Veselovskii S.B. *Onomastikon: Drevnerusskie imena, prozvishcha, familii* [Onomasticon: Old Russian names, nicknames, family names]. Moscow, Nauka Publ., 1974. 382 p.

Znakoved *Registratsii tovarnykh znakov, torgovykh marok* [Registration of trademarks]. Available at: https://www.znakoved.ru (accessed 17.05.2015).

Onlain servis «Gurmanizatsiya»: poisk restoranov, kafe, barov v Moskve Available at: https://www.gurmanization.ruFrestorany%2Fsushi-bar-kill-bill-r309&ei (accessed 02.05.2015).

Onlain servis «CLUBA.RU» nochnye kluby Moskvy, striptiz klub, bary, paby Available at: https://www.cluba.ru%2Fclub%2F%3Fclub% (accessed 02.05.2015).

Onlain servis «allcafe» vse restorany i kafe Moskvy Available at: https://www.Fmsk.allcafe.ru%2Frestaurants%2Fuya (accessed 02.05.2015).

Onlain servis «nightparty» nochnye kluby Moskvy Available at: https://www.Fmsk.nightparty.ru%2Fplaces%2Fone%2Fsorrybabushka%2F&ei (accessed 02.05.2015).

Е. Ю. Кукушкина

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

Креативность в разговорной речи: вопросно-ответный диалог*

Статья посвящена одному из микрожанров современной русской разговорной речи, диалогам на тему «Как пройти / как проехать?». Такие диалоги открывают широкое поле для использования различных приемов креативности, что проявляется как в зачине (выбор адресата обращения), так и в построении основной части диалога. Рассматриваются две тактики ведения диалога, наивная и креативная. В случае наивной тактики говорящий мыслит собеседника как обладающего теми же качествами, что и он сам. Креативный диалог возникает, когда люди настроены на то, чтобы помочь друг другу. В этом случае говорящий строит свое высказывание с учетом известных и предполагаемых качеств собеседника (возраст, пол, физическое состояние, знание местности, наличие транспортного средства и т.п.). Эвристическая оценка говорящим этих качеств способствует решению коммуникативной задачи, а именно получению информации о расположении некоторого объекта и о пути к нему. Рассматриваются также прагматические компоненты диалога: элементы фатики и самопрезентации с повышающей или понижающей самооценкой. Материал сообщения — записи устной речи, сделанные автором в 2010–2015 гг.

Ключевые слова: русский язык, разговорная речь, диалог, речевая тактика, коммуникативная неудача.

— Скажите, пожалуйста, куда мне отсюда идти?
— А куда ты хочешь попасть? — ответил Кот.
— Мне все равно… — сказала Алиса.
— Тогда все равно, куда и идти, — заметил Кот.
— …только бы попасть куда-нибудь, — пояснила Алиса.
— Куда-нибудь ты обязательно попадешь, — сказал Кот. — Нужно только достаточно долго идти.

Л. Кэрролл. Алиса в стране чудес, гл. VI

О чертах сходства в жанрах литературы и устной практической речи писал ещё Бахтин (в частности, в работе «Проблема речевых жанров»). Е.А. Земская называла поэтическую речь и разговорную речь двоюрод-

* Работа выполнена при поддержке гранта Московского государственного университета печати им. Ивана Федорова СР-01-13 (на основании приказа 01-05/1а от 22.01.2013) «Исследование оценочной семантики языка как отражения и преображения речевого пространства СМИ».

ными сёстрами (устное замечание). Это оправдывает возможность на Григорьевских чтениях говорить об одном из жанров современной разговорной речи, а именно, о диалогах типа «Как пройти / проехать?».

Спрашивание дороги представляет собой диалог с незнакомым человеком, осуществляемый с определенной коммуникативной (а не фатической) целью. (Консультации по нужному маршруту у знакомых мы здесь не рассматриваем.) Соответственно спрашивающий решает сразу несколько задач. Ему необходимо, во-первых, завязать разговор, то есть просто вступить в контакт; во-вторых, получить ответ на интересующий его вопрос; в-третьих, оценить, насколько этот ответ правдоподобен и надёжен.

Возможны две тактики ведения диалога, условно называемые «наивная» и «креативная». В случае наивной тактики говорящий не задумывается о свойствах человека, к которому он обращается, в частности, может мыслить собеседника как обладающего теми же качествами, что и он сам. Примером использования наивной тактики может служить следующий диалог:

Текст № 1
А: А де́тская где поликлиника?
Б: А вот она/ с этой стороны [указательный жест]//
А: Ага… Спасибо//
Дата: 25.06.2010
Место: Москва, Коньково, рядом с поликлиникой № 205
А: М, 55-60 лет
Б: ЕК

Этот диалог практически не содержит дополнительных прагматических (креативных) элементов. Многочисленные примеры и лингвистический анализ подобных диалогов находим в монографии [Китайгородская, Розанова 2010: 318–322].

В случае применения креативной тактики говорящий более или менее сознательно строит свое высказывание так, чтобы диалог был максимально эффективным. Он стремится учесть известные и предполагаемые качества собеседника (возраст, пол, физическое состояние, знание местности, наличие транспортного средства и т.п.). Креативность может проявляться в речевом поведении обоих участников диалога: и того, кто хочет узнать, как пройти или проехать, и того, кто даёт / не даёт / пытается дать нужную информацию.

Инициатором диалога типа «Как пройти / проехать?» чаще является тот, кто хочет получить информацию. Типичный зачин «Скажите по-

жалуйста, как пройти / как проехать?» и подобные формулы. Креативность в зачине проявляется в выборе лица, которому адресуется вопрос. Такой выбор, разумеется, возможен там, где есть из кого выбирать. Это приводит нас к еще одному дифференциальному признаку, уместному в описании подобного материала: диалоги в людном месте / в малолюдном или безлюдном месте. Практически это сводится к противопоставлению диалогов в городе и вне города, а также в дневное и ночное (вечернее) время.

Рассмотрим сначала городские диалоги. Выбирая, к кому обратиться с вопросом, спрашивающий может ориентироваться на такие признаки, как вероятность знания местности (местный / неместный), близость физического и психологического типа (в том числе одинаковый пол), желание и возможность отвечать (не стоит, например, спрашивать дорогу у человека, который явно спешит). Иногда поиск такой информации отражается в зачине диалога, например:

Текст № 2
А: Скажите пожалста/ вы здéсь живёте?
Б: Нет//
А: Извините// Я просто хотела узнать/ где Отдел народного образования//
Б: К сожалению/ не знаю//
Дата: март 2015
Место: Москва, около м. Сухаревская.
А: Ж, 30-35 лет
Б: ЕК

Ядро диалога, то есть непосредственно вопрос о маршруте и ответ на него, также может содержать элементы креативности. Вот один из вариантов креативной тактики (с понижающей самооценкой, см. [Зализняк 2012: 650–664]): спрашивающий заранее выражает надежду (или даже уверенность) в том, что у адресата вопроса он найдёт поддержку и помощь. Вопрос включает в себя в качестве прагматического компонента положительную оценку спрашивающим адресата и его возможностей, превышающих возможности спрашивающего (тактика «спасите — помогите»):

Текст № 3
А: Девушка/ может Вы мне скажете/ а то я никак разобраться не могу// Где тут/ открытый кинотеатр «Пионер»?
Б: Там [обобщенный жест в нужном направлении]//
А: Значит/ так/ и вот так? [уточняющий жест, показывающий прямо и налево]

Б: Вот по этой аллее [указательный жест]/ прямо упрётесь в него//
Дата: 19.07.2014
Место: Москва, Парк Горького
А: ЕК
Б: Ж, 25-30 лет, продавщица мороженого.

Другой вариант креативной тактики (с повышающей самооценкой): спрашивающий задаёт свой вопрос в форме гипотезы, которую отвечающему предстоит подтвердить или опровергнуть, и тем самым позиционирует себя как человека «в теме», которому нужно только уточнить некоторые подробности, например:

Текст № 4
А: Добрый день/ Мне нужна улица Раменки/ это вот так?
Б: Да/ вот [жест, в нужном спрашивающему направлении]//
А: Да/ вижу/ дома// Всё-всё-всё/ теперь вижу// Спасибо//
Дата: 24.06.2014
Место: Москва, Парк около м. Проспект Вернадского
А: Ж, 45-50 лет
Б: ЕК

Наконец, возможен вариант, когда нуждающийся в информации своим видом показывает, что ему нужна помощь (карта в руках, растерянный вид, прекращение предшествующего диалога, который не помог получить нужную информацию — такие формы поведения складываются в тактику «невысказанный вопрос»). В этом случае креативным является поведение обоих участников диалога, а инициатором словесного диалога является тот, кто предполагает, что адресат его обращения нуждается в помощи. Типичный зачин «Вам помочь?». Примеры разнообразны:

Текст № 5
А: [смотрит в карту]
Б: Вам помочь?
А: Мне нужен дом сто один// Это в ту сторону ? [жест вдоль улицы]
Б: Да//
А: Через дорогу?
Б: Да/ по этой стороне/ через дорогу//
А: По этой стороне//
Б: Да// [Пауза] // Профсоюзная улица?
А: Да/ Профсоюзная//
Б уходит, решив, что необходимая помощь оказана.
Дата: 17.10.2014

Место: ул. Профсоюзная, нечётная сторона, между выходами из м. Коньково
А: Ж, 40-45 лет, с картой-книжкой.
Б: ЕК

В данном случае участница А проявила вежливость и тактичность. Скорее всего, она и сама бы могла справиться со своей задачей: на все вопросы, которые она задаёт, следует ответ «да». Тем не менее она сочла нужным и возможным проверить в процессе диалога свои предположения о маршруте.

Во втором диалоге ситуация разворачивается по-другому: участник А действительно нуждается в помощи и сообщает, в какой информации он нуждается. Участник Б предлагает решение топографической задачи. В процессе диалога выясняется, что это решение не совпадает с ранее предложенным вариантом, но в результате диалога участник А и его спутники изменяют свой первоначальный план.

Текст № 6
А: [Озирается, беспокойно смотрит по сторонам]
Б: Что ищем?
А: Автобусную остановку// До Палеонтологического музея доехать//
Б: Зачем вам автобусная остановка? Вы что/ инвалиды? [Внимательно оглядывает мужчину, пытается оценить возраст мальчика]. Сейчас перейдёте на ту сторону/ через подземный переход –
А: Мы только что оттуда//
Б: Понимаю// Выслушайте меня// Вот видите лесок? Перейдёте обратно/ как пришли/ дойдёте до этого леска/ перед ним перейдёте улицу Капицы/ и пойдёте дальше// Этот лесок [пауза] / там пятьсот метров// Пока вы проищете этот автобус/ пока дождётесь/ вы уже его пройдёте// Увидите красные ворота/ и за ними Палеонтологический музей// Всё вместе у вас займёт/ пятнадцать минут максимум//
А: Спасибо//
Дата: 05.09.2014
Место: Москва, чётная сторона ул. Профсоюзная, напротив д. 119.
А: М 30-35 лет, с ним ребёнок 8-9 лет; во время разговора появляется женщина около 30 лет, но в разговор не вступает.
Б: ЕК

Текст № 7
А, Б разговаривают у входа в супермаркет; В останавливается рядом и своим видом показывает, что хочет о чём-то спросить.
А: Мы Вас слушаем//
В: Где здесь рядом аптека/ отдельно стоящее здание мне сказали//

А: Да/ есть/ сейчас// [к Б:] Извини Миш// Пойдёте вот сюда [указательный жест] / и налево// Совсем близко/ вот у этой башни//
В: Поняла/ спасибо//
[А и Б продолжают разговор]
Дата: 14.01.2015
Место: Москва, Профсоюзная ул., перед магазином «Виктория»
А: ЕК
Б: М, около 45 лет
В: Ж, около 60 лет

Следующий диалог происходит в трамвае № 27. Участник Б, который регулярно пользуется этим маршрутом, по поведению участника А догадывается, в чём состоит затруднение последнего и даёт информацию, несмотря на то, что А ни о чём не спрашивает и по оценке Б принадлежит к тому типу людей, которые вообще не любят задавать вопросов о маршруте («тактика опоры на собственные силы»).

Текст № 8
А: [в полупустом трамвае, стоит у задней двери. На остановке вглядывается в квартал перед собой]
Б: [сидит на заднем сиденье, произносит в пространство]: Коптево/ Коптевский рынок Коптевская улица//
А: [поворачивается к Б, кивает] Спасибо// [принимает решение, не выходит на остановке Коптево и едет дальше. Выходит на остановке Коптевская улица]
Дата: сентябрь 2010
Место: Москва, трамвай № 27, по маршруту м. Войковская — м. Дмитровская, перед остановкой Коптево.
А: М, 35-40 лет
Б: ЕК

Итак, в основной части диалога креативность проявляется в стремлении обоих участников создать общее «ментальное пространство». При этом объясняющий дорогу может задать вопрос, уточняющий топографическую задачу спрашивающего.

Примеры:

Текст № 9
А: Скажите пожалуста/ как мне добраться до ближайшего метро?
Б: Сокол/ Полежаевская?
А: Сокол//
Б: Пешком или на троллейбусе?
А: Пешком//
[Далее Б объясняет дорогу]

Дата: 10.09.2014
Место: ул Вторая Песчаная
А: ЕК
Б: Ж, 40-45 лет.

Текст № 10
А: Здравствуйте// Скажите пожалуста/ как пройти до забора?
Б: До какого забора?
А: Ну/ где все машины оставляют/ над лыжным стадионом//
Б: Сейчас пойдёте прямо/ подниметесь вон туда [указательный жест] / увидите сухое дерево/ и там налево//
А: Налево! Я поняла/ спасибо//
Дата: 29.12.2013
Место: Красногорская лыжня в районе Лыжного стадиона.
А: ЕК
Б: Ж, 40-45 лет,
Обе на лыжах.

Подобные диалоги могут быть и более сложными, и соответственно, более пространными. Приведём примеры. Вот диалог водителя легкового автомобиля и женщины-пешехода. Происходит внутри жилого квартала:

Текст № 11
А: Здравствуйте// Капицы двенадцать/ не подскажете?
Б: В принципе подскажу/ а искать сами будете// Вот смотрите/ улица Капицы/ весь этот квартал/ вот так обходит [жест]//
А: Я знаю//
Б: Ну так вот// Я вообще не понимаю/ зачем Вы сюда заехали// Большие номера/ здесь /маленькие /там//
А: Значит/ выезжаю/ и налево по улице//
Б: Ну да//
А: Спасибо//
Дата: 25.09.2014
Место: микрорайон «Узкое»
А: М, 40 лет, в легковом автомобиле. Говорит, высунувшись из окна.
Б: ЕК

Здесь участник Б пытается нетактично учить участника А уму-разуму, демонстрируя этим свою невежливость и одновременно невежество: ведь искомый дом, как выяснилось позже, находится в точности напротив того места, где происходит разговор. Но воспитанный и вежливый участник А, который начинает диалог с приветствия, великодушно не замечает нетактичности А. Решение о том, как поступить, он

принимает сам, но при этом сообщает его собеседнику, что тоже демонстрирует его открытость диалогу. Замечу заодно, что вообще люди, которым по роду занятий приходится часто искать нужный объект (шофёры, курьеры, просто путешественники), как правило, проявляют такт и искусность в ведении дорожных диалогов.

Другой пример, с вопросом о той же улице Капицы.

Текст № 12

А: Не подскажете/ улица Капицы где?
Б: Перед Вами [указательный жест] // Вам какой номер? Большой/ маленький?
А: Там перекрёсток/ зелёный//
Б: Ну вот она [жест вдоль улицы]// Там слева дома/ а справа лес// А/ «Перекрёсток»! Ну вот так идите [жест вдоль улицы]/ найдёте//
А: Спасибо//
Дата: 12.12.2014
Место: Москва, чётная сторона ул. Профсоюзная, напротив д. 119.
А: М, 25 лет
Б: ЕК

Этот диалог развивается совершенно иначе, чем предыдущий. Участник А запрашивает общую информацию о расположении улицы. Участник Б резонно предполагает, что А ищет на этой улице конкретный топографический объект и в соответствии с этим задаёт стимулирующий вопрос. Ответ участника А — «Там перекрёсток / зелёный» — был понят участником Б неправильно, и он повторяет своё объяснение в более развёрнутой форме. В процессе ответа Б понимает, что́ ищет А (магазин «Перекрёсток»), и жестом показывает нужное направление. А благодарит — примета времени — и на этом диалог заканчивается.

Вот ещё один диалог, содержащий элементы креативности в реплике отвечающего. Б не только отвечает на поставленный вопрос, но и даёт дополнительную информацию, которая, по его мнению, необходима спрашивающему. Дальнейший ход диалога подтверждает правильность речевого поведения Б:

Текст № 13

А: Вы не скажете/ сто пятнадцать корпус два?
Б: Вот он/ перед вами [указательный жест]// Вот первый подъезд/ и вон там за углом/ второй и третий//
А: [смотрит в бумаги] Так// Второй//
Б: Вот сейчас вот так [жест: правой рукой показывает прямо и поворот] / и там два подъезда/ второй [жест: правой рукой вертикально вниз] / и третий [тот же жест] //

А: Ага… Спасибо//
Б: Не за что//
Дата: 02.08.2014
Место: Москва, Профсоюзная ул, д. 115, перед первым подъездом
А: М, шофер «Газели» 35-40 лет
Б: ЕК

Естественно, не всегда всё бывает так благостно. Мы не будем рассматривать проявления агрессивности, которые тоже иногда случаются в дорожных диалогах. Кое-что об этом можно найти в монографии [Иссерс 2012: 262–266], но там рассматриваются письменные тексты. Мы рассмотрим диалог, в котором участники пытались, но не смогли решить поставленную задачу. Это пример коммуникативной неудачи: спрашивающий не получил нужной информации, несмотря на то, что активно стремился получить её:

Текст № 14
А: Как мне пройти на Большую Спасскую?//
Б [задумывается]
А: Мне ехать или идти? Это далеко?
Б: Она длинная// Смотря какой дом//
А: Дом шесть//
Б: Дом шесть/ это университет// [Примечание автора: Б путает Большую Спасскую и Садово-Спасскую]
А: Какой университет?
Б: Ну не МГУ конечно// Университет печати//
А: Да нет/ мне нужна квартира// Я курьер/ приглашения несу/ на праздник// Вот как мне туда попасть?
Б: [после паузы] Я не знаю//
А: Ну ничего/ ничего// Извините//
Дата: 30.12.2014.
Место: около м. Сухаревская, на Б. Сухаревской площади.
А: Ж, около 60 лет
Б: ЕК

По наблюдениям автора, не так уж редко человек, у которого спрашивают дорогу, не знает, как правильно ответить на вопрос, но не решается в этом признаться и даёт неправильный ответ. Такая скрытая коммуникативная неудача опасна для задающего вопрос, если он некритически относится к полученной информации. Пример:

Текст № 15
А: Извините/ вот сюда [жест] / это на Вторую Владимирскую?
Б: [после паузы]: Вторая Владимирская/ там//
А: Там Третья Владимирская// Спасибо/ извините//

Дата: 09.02.2015.
Место: около м. Перово.
А: ЕК
Б: Ж, около 20 лет.

Ещё одна возможная причина коммуникативной неудачи — неоправданное отождествление отвечающим своих возможностей и возможностей задающего вопрос. Так, однажды на вопрос, заданный у м. Щукинская, «Как пройти на площадь Курчатова?», автор получил ответ «Это далеко, нужно ехать на автобусе». Напомню, что пл. Курчатова расположена между соседними станциями метро Октябрьское поле и Щукинская, причём ближе к Щукинской. Дорога пешком занимает около 15 минут (прогулочным шагом). Вариант подобного ответа «Это далеко, Вы не дойдёте».

Рассмотрим теперь некоторые особенности диалогов «Как пройти / проехать?» в малолюдной местности.

Человек, находящийся в малолюдной местности — это, как правило (хотя и не всегда), опытный пешеход или водитель транспортного средства, который в целом ориентируется на свои возможности и адекватно их оценивает. Аварийные ситуации мы здесь не рассматриваем. Диалог указанного типа может начинаться с вопроса «Скажите пожалуйста, куда ведёт эта дорога?» или: «Если я так пойду, куда я выйду?». Часто встречающийся ответ: «А куда Вам нужно?». Такой ответ может означать, что адресат вопроса стремится поставить себя на место спрашивающего и тем самым создать единое ментальное пространство («мысленную карту»), объединяющее обоих участников диалога. Дальнейшее развертывание диалога уточняет эту общую «мысленную карту».

Примеры:

Текст № 16
А: Скажите пожалуйста/ вот если я туда поеду/ я куда попаду?
Б: Улица Янгеля// Конец серой ветки// А Вам куда надо/ если не секрет?
А: Ну вообще-то мне никуда не надо/ я просто катаюсь//
Б: Ну там много есть/ где кататься//
А: Но в конечном счёте/ мне нужно к горнолыжной горе/ на Севастопольском//
Б: Севастопольский/ Нахимовский/ это туда [указательный жест]//
А: Ну я поняла/ спасибо//
Дата: 18.01.2015
Место: просека С. — Ю. между Чертановом и Ясеневом.
А: ЕК, на лыжах.
Б: М, 30-35 лет, с собакой.

Другой пример:

Текст № 17
А: Здравствуйте//
Б: Здравствуйте//
А: Я так обойду/ да? [жест, указывающий предполагаемый путь обхода)]
Б: Да//
Дата: 03.07.2011
Место: Подмосковье, опушка леса (вблизи д. Алеево Ступинского района).
А: ЕК
Б: М, около 40 лет.

Этот скупой диалог станет более понятным, если учесть ситуацию. Его участники — дачница, идущая по опушке подмосковного леса (автор данного текста), и пастух-гастарбайтер, представитель одного из восточных народов. Диалог является сугубо информационным: перед инициатором диалога стоит необычная задача — разойтись с живым препятствием, большим стадом коров. Адресат вопроса не склонен вести фатические разговоры, но от контакта не отказывается и даёт нужную информацию. Дружба народов на этот раз победила.

Многие люди вообще стараются дорогу не спрашивать, а придерживаются тактики опоры на собственные силы. Тем более что в современных условиях для этого существуют разнообразные технические средства. Однако старинная шутка «Смотри, офицеры карту достают, сейчас дорогу спрашивать будут» по-прежнему остаётся в силе. Автору неоднократно приходилось в Москве объяснять дорогу человеку с картой: ориентировать карту по странам света, соотносить элементы карты с объектами на местности и т.д. Бывало и обратное: автор спрашивал дорогу, имея в руках схему.

В отдельных случаях возможен и фатический диалог на дороге: самопредставление участников, взаимная идентификация. Такие диалоги не часты, поскольку, как правило, на дороге каждый занят своим делом и для фатического общения просто не остаётся места. Они более обычны при встрече в малолюдном месте или в нетипичное время.

Текст № 18
А: [Скажите, пожалуйста] как проехать в деревню Прилуки?//
Б: Прилуки/ туда [обобщенный жест в нужном направлении]// Только это не деревня/ а шикарный коттеджный посёлок//
А: Я знаю//

Б: Я знаю/ что вы знаете//
Дата: 25.06.2006
Место: Подмосковье, просёлочная дорога вдоль р. Оки, Соколова Пустынь — Прилуки.
А: М, 40 лет, в легковом автомобиле.
Б: ЕК, на велосипеде

Впоследствии участник Б так оценил результат диалога (который здесь приведён не полностью): «Но ничего, в конце концов мы поладили. И он мне даже сказал спасибо».

В отдельных случаях элементы самопредставления возможны и в городском диалоге, как в следующем примере, где разговор начинается в лифте. Инициатор диалога, услышав от собеседника, что его задача очень проста, оправдывается тем, что обычно он пользуется навигатором.

Текст № 19
[В лифте]
А: Как мне щас до метро дойти?
Б: Я покажу вам// Это очень просто/ буквально три минуты//
А: Я по навигатору всё…
[Выходят из лифта и из подъезда. Диалог продолжается во дворе]
Б: Вот между этими двумя домами/
А: Ага//
Б: Вот/ в щёлку// И прямо в метро упрётесь//
А: Ага/ спасибо//
Дата: 26.08.2014
Место: Москва, перед подъездом д.115 по ул. Профсоюзная.
А: М, около 40 лет
Б: ЕК

По наблюдениям автора, чаще фатическая функция реализуется в вопросе «Который час?» и его вариантах; ср. [Китайгородская, Розанова 2010: 322–325].

Подведём итог. Диалоги типа «Как пройти / проехать?» открывают широкое поле для использования различных приемов креативности. Креативный диалог возникает в тех случаях, когда люди настроены на то, чтобы помочь друг другу. В народной фразеологии это звучит так (запись автора): «Есть закон тайга, а есть закон дорога: все друг другу помогать должны».

Литература

Зализняк А.А. Механизмы экспрессивности в языке // Смыслы, тексты и другие захватывающие сюжеты: Сборник статей в честь 80-летия Игоря Александровича Мельчука / отв. ред. Ю.Д. Апресян и др. М.: Языки славянской культуры, 2012. С. 650–664.

Иссерс О.С. Коммуникативные стратегии и тактики русской речи. Изд. 6, доп. М.: ЛКИ, 2012. 304 с.

Китайгородская М.В., *Розанова Н.Н.* Языковое существование современного горожанина: На материале языка Москвы. М.: Языки славянских культур, 2010. 496 с.

Elena Yu. Kukushkina

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

CREATIVITY IN SPOKEN LANGUAGE: A QUESTION–ANSWER DIALOG

When asking for directions, the speaker has plenty of opportunities to display creativity. "Naive" tactic is based on the assumption that the interlocutor is essentially the same as oneself. Creativity emerges when people strive to help each other. Then the speaker takes into account known or supposed characteristics of the interlocutor: age, gender, physical conditions, etc. Heuristic evaluation of such characteristics by the speaker helps achieve the objective of the communication, viz. obtaining information about the location of a certain object and/or the way there. Pragmatic components of the dialog, such as phatic and self-presentation (with enhancing or disparaging self-evaluation) are also considered. The paper is based on the records of real-life conversations made by the author in 2010–2015.

*Key words***:** Russian language, spoken speech, dialog, speech tactics, communication failure.

References

Zaliznyak A.A. [Expressivity mechanisms in the language]. *Smysly, teksty i drugie zakhvatyvayushchie syuzhety* [Meanings, texts, and other exciting things: A Festschrift to commemorate the 80th anniversary of Professor Igor' Aleksandrovich Mel'chuk]. (Yu. D. Apresyan et al., eds.). Moscow, Yazyki Slavyanskoi Kul'tury Publ., 2012, pp. 650–664. (In Russ.)

Issers O.S. *Kommunikativnye strategii i taktiki russkoi rechi* [Strategies and tactics of communication in Russian speech]. 6th ed., suppl. Moscow, LKI Publ., 2012. 304 p.

Kitaigorodskaya M.V., Rozanova N.N. *Yazykovoe sushchestvovanie sovremennogo gorozhanina* [The linguistic existence of a modern city-dweller: The case of Moscow language]. Moscow, Yazyki Slavyanskikh Kul'tur Publ., 2010. 496 p.

Л.О. Чернейко

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова
(Россия, Москва)
avollis@mail.ru

«Лексическая ассимиляция»: сфера действия и основания для типологии

В статье рассматривается проблема паронимической аттракции, в исследование которой В.П. Григорьев внес существенный вклад. Изучение сближения в речи разных единиц лексикона позволяет моделировать векторы их ассоциативных связей. В рамках более общего явления, получившего у Н.В. Крушевского название «лексическая ассимиляция», предлагается следующая типология ассоциативных связей слов и по форме (фонетической и грамматической — сочетаемости), и по смыслу (означаемому): 1. Паронимическая аттракция (эксплицитная ассоциативная связь двух слов на основе сходства их фонетической формы и ее графического выражения). 2. Семантическая аттракция (эксплицитная и имплицитная ассоциативная связь двух слов на основе сходства элементов их содержания); 2а. Семантическая аттракция логическая (денотативная); 2б. Семантическая аттракция мифологическая (коннотативная); 2в. Семантическая «антиаттракция» (преодоление в речи лексической дублетности). 3. Синтагматическая аттракция (эксплицитная ассоциативная связь субстантивов на основе общности зоны их сочетаемости). Теоретической базой статьи послужили положения о линейности речи и нелинейном характере мышления, асимметрии языкового знака и принципиально различном статусе означающего и означаемого в речи — материальности означающего (звук или буква) и идеальном характере ассоциативно связанного с ним означаемого. Материалом для типологии послужили диалоги, извлеченные из повседневной речи, среди которых особое место занимает диалог «Взрослый» – «Ребенок».

Ключевые слова: лексическая ассимиляция, паронимическая аттракция, семантическая аттракция, синтагматическая аттракция.

1. Исследуя паронимическую аттракцию главным образом в поэтическом языке и видя в ней важнейший объект лингвопоэтики, В.П. Григорьев считал, что «огромная масса паронимов еще не привлекла ничьего внимания, хотя, пользуясь языком в самых различных сферах, мы буквально купаемся в “паронимическом море”» [Григорьев 1979: 284]. В 2015 г. исполняется 40 лет с момента выхода его первой статьи о паронимической аттракции в русской поэзии XX века. За четыре десятилетия лингвистика накопила большую литературу по этой теме, однако работы В.П. Григорьева остаются классикой. Говоря о лингвистических инструментах, обслуживающих «паронимическое море», т.е. «близкозвучность» (словоупотребления В.П. Григорьева), исследователь от-

мечает, что терминология «расширилась до трудно обозримых пределов» [Григорьев 1979: 261]. Само явление паронимической аттракции (парономасии) В.П. Григорьев мыслит процессуально, а термин «паронимия» определяет как «систему парадигматических отношений между сходными в плане выражения разнокорневыми словами, реализуемую в конкретных текстах путем сближения паронимов в речевой цепи, благодаря чему возникают различные эффекты семантической близости или, наоборот, противопоставленности паронимов» [Там же: 264].

2.1. Изучение сближения в речи разных единиц лексикона языка позволяет моделировать векторы ассоциативных связей, которые управляют усвоением языка и формированием языковой компетенции, а также определяют границы языковой креативности и ее потенциал. В основании речевых сближений лежат не только фонетическая близость означающих разных знаков или семантическая близость их означаемых, но и такая универсальная особенность структуры языкового знака, как асимметрия его означающего и означаемого, так же приводящая к взаимопритяжению в речи разных единиц лексикона [Чернейко 2012]. А мощным речесближающим фактором имен существительных является наличие общих предикатов (глаголов и прилагательных) в зоне их сочетаемости.

2.2. Для обозначения процесса сближения разных слов в речи по тем основаниям, которые задаются самой структурой языкового знака, Н.В. Крушевский использовал термин «ассимиляция», в которой видел проявление универсального закона аналогии. Как писал позже Ж. Пиаже во многих статьях и в объединившей их работе «Психология интеллекта», основная функция ассимиляции (если ее сформулировать кратко) состоит в том, что она осуществляет проекцию нового и неизвестного на старое и хорошо знакомое: «так называемая ассоциация фактически состоит в том, чтобы объединить новый элемент с предыдущей схемой деятельности» [Пиаже 1994: 147]. Именно эту идею задолго до Пиаже имплицитно выразил Н.В. Крушевский таким словоупотреблением термина «ассимиляция», как «ассимиляция слова **моровей* к слову *мурава*» [Крушевский 1998: 49], иными словами, русское слово *МУРАВА* ассимилировало, притянуло к себе старославянское по своему происхождению слово *МОРОВЕЙ* (которое стало, по Бодуэну де Куртенэ, его «семасиологической добычей»), что и породило русское слово *МУРАВЕЙ* с узнаваемой мотивацией.

Ассимиляцию Н.В. Крушевский подразделял на такие виды, как «фонетическая», «морфологическая» и «лексическая», каждая со свои-

ми градациями [Крушевский 1998: 53]. Справедливости ради следует отметить, что термины, обозначающие разновидности лексической ассимиляции (а именно: «ассонация», «аррадикация» и «адъидеация»), Н.В. Крушевский позаимствовал у своего старшего современника польского филолога Яна Карловича. Н.В. Крушевский ссылается на него в работе «Об аналогии и народной этимологии».

2.3. Лингвистическая аксиоматика, на которой базируется проведенное исследование поведения лексических единиц языка в речи (их «лексическая ассимиляция»), сводится к следующим положениям: 1. Линейность речи и нелинейный характер мышления. 2. Отсутствие симметрии действительности и языка, представляющего собой даже при самом богатом лексиконе ее редукцию. 3. Асимметрия языкового знака. 4. Принципиально различный статус знака в языке как виртуальной системе, где знак предстает в единстве двух ассоциативно связанных идеальных образов (артикуляционно-акустического и смыслового), и в речи, представляющей собой линейную последовательность материальных означающих (звуков или букв), с каждым из которых ассоциативно связаны означающие, не изменившие своего характера. 5. Эмпирической реальностью для слушающего (как наивного носителя языка, так и профессионально ориентированного) является материальная сторона речи, восприятие которой и ее понимание связаны с извлечением смысла из комбинаторики означающих.

3. Не требует дополнительной аргументации принятое разграничение двух разных процессов — сближения слов вплоть до их смешения в речи теми носителями языка, которые плохо овладели его нормами (так определяют народную этимологию некоторые словари), и сближения слов в поэтической речи теми носителями языка, которые, напротив, очень хорошо нормами владеют (паронимическая аттракция). Но и ошибочное сближение слов в речи («семасиологическая ассимиляция», по И.А. Бодуэну де Куртенэ [1963/2: 285]), и «безошибочное», точно бьющее в эстетическую цель, имеют под собой прочный фундамент в виде фонетической общности означающих разных знаков, которая и обеспечивает процесс их аттракции.

С.Е. Никитина обосновала нетождественность паронимической аттракции и народной этимологии их разными функциями — эстетической и объяснительной (дидактической). Однако эти различающиеся лингвистические факты имеют общую языковую основу — «близкозвучность», но в одном случае близкие по звучанию единицы являются обязательными синтагматическими партнерами (контактно или

дистактно: *реплики леса окрепли* и *не развенчиваем старое искусство, мы его развинчиваем для анализа*), в другом — это партнерство внутрисловное, а потому парадигматическое (*некрут*, *мелкоскоп*, *дирижаба*, *спинжак*, *секуция*), определяющее «ненаучные» словообразовательные отношения, обеспечивающие «языковых сирот» (метафора Бодуэна де Куртенэ) родством. В игровом режиме народная этимология может разворачиваться в контексте, например: *Лондон — город скверный, в нем много скверов* (ТВ-шутка), соединяя мотивационными лжеотношениями несоединимое, но обнажая при этом скрытые деривационные потенции языка, в частности в сфере образования относительных прилагательных.

4.1. Очевидна перекличка двух следующих высказываний. В.П. Григорьев 1979: «Не отрицая ни метафор, ни сравнений, а плодотворно взаимодействуя с ними в контекстах, паронимия в то же время представляет собой как бы более экономный и менее прямолинейный, чем они, способ выявления и утверждения “семантических парадигм” ПЯ и асимметрии между словом и образом. В самом деле, каждое гнездо паронимов — это материальный внутриязыковой ориентир для ассоциаций: и метафора, и сравнение сами по себе как тропы таких ориентиров в языке лишены» [Григорьев 1979: 298]. «Можно сказать, что паронимическая аттракция и народная этимология осуществляют на фонетическом уровне то, что делает метафора на лексическом: показывают связность мира там, где обычный глаз и ухо, а также научное рассмотрение ее отвергают» [Никитина 2001].

В этих позициях важно объединение казалось бы далеких друг от друга языковых явлений — сближений слов на базе фонетической и на базе семантической. В отечественной филологии о такого рода сближениях писал в 1905 г. Ю. Айхенвальд в статье, посвященной Е. Баратынскому: «мелодичный звон сдружившихся слов, которые за минуту были далеки одно от другого и внезапно сблизились вдохновенной силой, открывшей в них затаенную от века симпатию» [Айхенвальд 1995: 129]. Слова, сведенные в речи созвучием, раскрывают свои семантические связи.

Как отмечают психологи, проводившие ассоциативные эксперименты методом «семантической генерализации», больше на физическую сторону слова, чем на семантическую, идеальную («на слова, сходные по звучанию, а не по значению»), реагируют «очень маленькие дети» и взрослые, «если они устали, больны или находятся под влиянием наркотиков», а также «умственно неполноценные люди» [Слобин, Грин 1976: 147].

Основанием для аттракции слов в речи является, таким образом, восприятие носителями языка и звучания слова, и его смысла. Семасиология, по У. Эко, — это «наука о культуре, а не о природе», и ее в первую очередь интересует то, «как происходит кодификация, в результате которой определенные означающие связываются с определенными означаемыми», а не то, «что соответствует им в действительности» [Эко 1998: 70–71]. Эта мысль прямо противоположна той, что высказал об «ассоциации идей» в своем известном трактате «Опыт о человеческом разумении» Дж. Локк: «Назначение и преимущество нашего разума заключаются в том, чтобы прослеживать и поддерживать их (идеи. — *Л. Ч.*) вместе в том сочетании и соотношении, которое основано в свойственном им бытии» [Локк 1985: 451].

4.2. Предложенный Н.В. Крушевским термин «лексическая ассимиляция» можно использовать двояко: в противопоставлении паронимической аттракции (ассимиляции фонетической) и как родовой термин по отношению ко всем видам речевого взаимодействия слов (их ассоциации по форме и по смыслу), поскольку речь идет о сближении в речи разных единиц лексикона. Можно выделить три базовых основания сближения слов в речи, ведущего к лексической ассимиляции одного другим: аттракция по линии означающего (фонетическая ассимиляция), аттракция по линии означаемого (семантическая ассимиляция) и аттракция на основе общности зоны сочетаемости (синтагматическая ассимиляция). При этом семантическая ассимиляция подразделяется по основанию на логическую (денотативную) и мифологическую (коннотативную), а по языковому воплощению — на эксплицитную (сравнение) и имплицитную (когнитивная метафора).

В определении паронимии В.П. Григорьев указал не только на сближение паронимов в речевой цепи, но и на эффект их противопоставленности, т.е. отталкивания. Именно такой эффект «антиаттракции» (аттракция денотативная + диссимиляция) наблюдается во многих случаях преодоления в речи если и не языковых, то лексикографических дублетов, например: *Эта стачка уже грозила перерасти в забастовку*; *Для нас это препятствие не преграда* (из разговора). И если «для паронимии, как пишет В.П. Григорьев [1979: 253], существенна коллизия между фонетикой и орфографией», то механизм смысловых сближений более глубинный и менее очевидный, и для семантической аттракции важна иная коллизия. Говоря словами В.П. Григорьева (а в них встроено речение М.В. Ломоносова), это обнаружение механизма «некатегорического сближения “далековатых понятий”» [Там же: 302].

5.1. В обыденной речи паронимическая аттракция является и причиной неконтролируемых «действий» слушающего — его ослышек, и целью таких спонтанных, но контролируемых действий говорящего, как языковая игра (пример из бытового диалога: *Не люблю, когда ты говоришь таким высоким и пафосным слогом. — Слогом пакостным*; подробно в [Чернейко 2012]). Ассоциация слова *ПАФОСНЫЙ* со словом *ПАКОСТНЫЙ*, возникшая спонтанно в сознании слушающего как результат его реакции на оценку говорящего, шла по линии фонетического сближения означающих, однако вектор этому сближению задала аксиологическая составляющая содержания двух прилагательных: отрицательная оценка, являющаяся коннотативной семой в содержании первого и денотативной — в содержании второго, что обусловило семантическое согласование слова-реакции со словом-стимулом, которое только и позволяет считать удавшейся любую языковую игру подобного рода.

На игровой функции паронимической аттракции построен роман Е. Клюева «Между двух стульев», в котором ошибки восприятия (ослышки) взяты под полный авторский контроль и обусловливают как эстетическую составляющую текста, так и его композицию. Поскольку автор романа — лингвист, хорошо знакомый как с лингвистической проблематикой, так и аксиоматикой, он не мог не отнестись к ним с эстетических позиций. В его исполнении, терминологическое сочетание «асимметричный дуализм языкового знака» выглядит так: *А Сима тычет дулом вниз, разя его внезапно*.

5.2. В ряду не только контролируемых, но и специально создаваемых наложений смыслов стоят опирающиеся на механизм языковой игры такие широко распространенные в современных рекламных текстах намеренные ложные этимологии, как, например, название магазина *пУХовики*, где вставка выделена красным цветом на фоне синего. Таких фактов ассимиляции понятным словом чужого и/или непонятного много и в политическом дискурсе, и в текстах СМИ, с ним связанных, например: *деПУТАНты* (депутаты), *ПРИХВАтизация* (приватизация), а также в разговорной речи: *ИМПОТЕка* (ипотека), *ВОЛЧеризация* (ваучеризация), *аПРОБация* (проба), *УМРОТ* (*МРОТ* — аббревиатура терминологического словосочетания «минимальный размер оплаты труда»).

Подобное совмещение смыслов на базе паронимической аттракции слов — непонятного, чужого и понятного (или более понятного) — является, как следует из сказанного выше, только формальным аналогом народной этимологии: у последней есть причина — желание носителя

языка осмыслить мотивацию слова при отсутствии информации о реальных словообразовательных отношениях, тогда как у первой — только цель. И цель эта состоит в выражении оценки (как правило, отрицательной) явления, стоящего за общепринятым словом, через коннотацию квазиэтимологической вставки, для которой само слово выполняет роль аксиологического контейнера (пример из бытового диалога: *Ну, он в выражениях не стеснялся. — А чего стесняться-то? Там, в Курчатнике они все, наверное, такие — матомщики*). Созданное ложно этимологизированное слово имеет такую семантическую структуру, аналогом которой может служить матрешка. Со времен Шалтая-Болтая подобные слова во французской лингвистической традиции получили название mot-valise, т.е. «слово-чемодан» [Дюбуа 1986: 102]. Слова-матрешки нарушают линейный характер речи, совмещая в одном фонетическом отрезке денотацию и коннотацию, что в печатном тексте выделяется графически. При этом фонетическим отрезком может быть как слово (*пУХовики*), так и синтагма (*куПИКвартиру*).

6.1. Отечественная лингвистическая мысль располагает такими маргинальными гипотезами организации языкового материала в сознании человека, как вероятностная модель языка, созданная В.В. Налимовым [1974], и «экологическая» модель языка (язык как «среда существования» человека и как «мнемонический конгломерат») в концепции Б.М. Гаспарова [1996: 6, 13]. Следует отметить, что термин «конгломерат» по отношению к слову, определяемому как «конгломерат многих и даже разнородных значений», как «интегрально-дифференциальный конгломерат», находим в работах А.М. Пешковского [1959: 77]. Такое понимание языка далеко от структуралистских постулатов, но именно оно, как показывают наблюдения за речью взрослых и детей в аспекте обнаружения текстопорождающих механизмов языка, обладает большой объяснительной силой.

6.2. Одной из причин речевой контаминации хранящихся в памяти фрагментов языкового материала (в основном субстантивов) является их «синтагматическая общность», т.е. наличие в зоне сочетаемости хотя бы одного общего предиката. Классической иллюстрацией ассоциативной валентности предиката может служить такая особая разновидность загадки, как «вопросы-шутки» типа «Что общего между Х и У?»: *Какое сходство между деревом и преступником? — Обоих сажают*; *Орудие для закапывания? — Лопата! — Пипетка*. Е.Д. Поливанов на материале японского языка описал этот тип загадок, но с модификацией вопроса «С чем можно сравнить Х?»: *С чем можно сравнить бездель-*

ника? — С бумажным фонарем. Это потому, что оба без толку болтаются [Поливанов 1968: 307–308]. Намного раньше такого же типа вопрос сформулировал В. Одоевский в одном из диалогов трактата «Русские ночи»: «Кажется, что общего между микстурою и убеждениями человека», представленный, правда, как реплика на вопрос «Отчего никто не призовет к постели больного такого медика, который был бы известен за отъявленного атеиста?» [Одоевский 1975: 86], что придает диалогу философский характер. Между микстурою и убеждениями в данном диалоге связь метонимическая. Однако между субстантивами *МИКСТУРА* и *УБЕЖДЕНИЯ* при отсутствии какой бы то ни было денотативной связи есть связь, основанная на тождестве означающего асимметричного глагола *принимать*, который определяет их общую синтагматическую зону, являющуюся основанием их речевой аттракции.

В основе этого типа загадки лежит такой механизм речевой аттракции двух субстантивов, как общность их сочетаемостной зоны (*закАпывать – закАпать* и *закАпывать – закопАть*). В [Чернейко 2007] он назван «синтагматической ассоциацией». В речи синтагматическая ассоциация — явление частое как надежное средство в руках СМИ-острословов и каламбуристов, например: *Они* (чиновники. — *Л. Ч.*) *говорят: «Поддерживайте отечественное производство, отечественный автопром». А чего нам отечественное поддерживать? Это значит поддерживать взятки, налоги. Это ж не брюки поддерживать* (Рен ТВ 09.01.10); Ведущий: *Он сказал, что надо делиться. — А я не клетка, чтобы делиться* (ТВ 08.03.07). Ведущий: *Вам помогает ваш талант? — Талант не костыль* (ТВ. 11.01.2003); *Ну, ты просто поставила его перед фактом. — Ага, я его — перед фактом, а он меня — в угол* (из разговора). Механизм сближения в речи двух ни фонетически, ни денотативно не связанных субстантивов *КОСТЫЛЬ* и *ТАЛАНТ* достаточно прост: в их сочетаемостной зоне есть асимметричный глагол-объединитель *помогать*.

7. Положение классической детской психологии о том, что ум ребенка — это не ум маленького взрослого, а совершенно особая система мышления в ее развитии, подтверждается многочисленными исследованиями. Представляется, однако, важным сходство поведения взаимодействующих слов (а это знаки асимметричные) в речи детей и взрослых. При этом само наличие синтагматических ассоциатов в речи ребенка может служить показателем уровня развития его языковой компетенции. Семантическая и паронимическая виды аттракции как взаимного притяжения слов в детской речи, их контекстного взаимодействия,

сближения на базе сходства означающих и означаемых, а также зоны сочетаемости свидетельствуют в первую очередь о том, что происходит активное освоение родного языка (подробнее в [Чернейко, Овсейцева 2013]). Многочисленные факты из наблюдений над речью детей и анализа ее записей могут проиллюстрировать правомерность предложенной выше типологии.

Фонетическая ассимиляция (паронимическая аттракция): Взрослый и ребенок (4,11) рассматривают в магазине картинки. Взрослый (показывая на телескоп): *Знаешь, что это такое?* — Ребенок: *Нет.* — Взрослый: *Это телескоп.* — Ребенок: *А что это такое?* — Взрослый: *Такой прибор — на звезды, на луну смотреть. Хочешь?* — Ребенок: *Да.* — Взрослый: *Тогда ты будешь у нас астрономом.* — Ребенок: *Нет, я не хочу быть гастрономом. Меня папа из дома тогда выгонит*; Ребенок (5,11) спорит с дедушкой. Ребенок: *Держу парей.* — Взрослый: *Порей — это лук, а надо говорить «держу пари»*.

Семантическая аттракция денотативная: Взрослый: *Федя, я забыла, что такое «цунами»?* — Ребенок (4,4): *Это волна такая, пятидесяти метров. Нам грозит опасность от того, про что Дашка говорит. Нам всем от этой цунами пробка.* — Взрослый: *Не пробка, а крышка*; Ребенок 4,6 (увидев скелет рыбы на картинке): *А это чей костяк*?; Ребенок (4,5): *Один раз мама уехала в город, папа ушел в лес, а бабушка спала на плите.* — Взрослый: *На че-о-о-ом?!!* — Ребенок: *На плите* (из книги А. Пантелеева «Наша Маша». Рассказ «Филиппок» в пересказе Маши).

Синтагматическая ассимиляция: Взрослый ребенку (неполных 4,8): *Федя, не лезь на подоконник. Ссыплешься.* — Ребенок: *Я не ссыплюсь — я же не сахар*.

Семантическая антиаттракция: Взрослый: *Ты, Федька, нырял*? — Ребенок (6,7): *Нет, я плавал на понизости воздуха* (отталкивание от стандартного сочетания *поверхность воды*).

Сложный случай «мнемонического» взаимодействия означающих и означаемых представлен в диалоге из уже упоминавшейся книги А. Пантелеева «Наша Маша». Взрослый: *Маша, какое время дня ты больше всего любишь? Утро? Вечер? После обеда? Ночь?* — Ребенок: *Это — сервиз. То есть сюрприз.* — Взрослый: *Секрет!*

Интерес представляет и следующий диалог: Ребенок 2,7 (показывая на лопух): *Как зовут?* — Взрослый**:** *Лопух*. — Ребенок: *Дай. Надо в него хлопать.* Слово *ЛОПУХ* для ребенка новое, только что услышанное, но он часто играл со взрослыми в такую «лесную» игру, как хлопок через широкий лист (обычно липы). Поэтому в этом случае говорить о

паронимической аттракции как механизме возникновения глагола *хлопать* в его реплике нет оснований, однако для слушающего очевидно созвучие имени и глагола.

Все виды аттракции как взаимного притяжения слов в речи ребенка, их контекстного взаимодействия, сближения на базе сходства означающих и означаемых свидетельствуют в первую очередь о том, что происходит активное освоение ребенком родного языка. В освоении и усвоении языка очевидна креативная роль как проявляющейся в виде речевых «ошибок» лексической ассимиляции, так и корректирующей ее роли взрослого. Необходимое условие игровой, «экспериментаторской» деятельности взрослого — сознательная речевая «провокация» ребенка. Как писал о своем отце А. Белый, он был «остраннителем быта» [Белый 1989: 65] и из него «погрохатывало выливнем слов», тех, в частности, которых ребенок знать не мог, но которые крепко цепляли его внимание. Именно взрослый, включая ребенка в языковую игру, развивает у него внимание к слову и языковое чутье, позволяет почувствовать и власть языка над человеком, и власть человека над языком.

8.1. Особого внимания требует такой тип семантической аттракции слов в речи, который традиционно называется «сравнением». О. Мандельштам, комментируя окончание поэмы, где Данте уподобил себя портному, у которого «вышел весь материал», делает вывод, что «сила дантовского сравнения — как это ни странно — прямо пропорциональна возможности без него обойтись», потому что «оно никогда не диктуется нищенской логической необходимостью» [Мандельштам 1991: 237]. Слова Мандельштама относятся, как представляется, только к сравнениям определенного типа, а именно к тем, которые Р. Якобсон охарактеризовал сходным образом как «один из методов введения в поэтический оборот ряда фактов, не вызванных логическим ходом повествования» [Якобсон 1987: 294]. Логически факультативное сравнение (а в его основе лежит проекция нового и/или менее известного на привычное и понятное) имеет эстетическую ценность именно в силу своей факультативности.

Как писал И.А. Бодуэн де Куртенэ в статье 1871 г., «сравнение есть одна из необходимых операций всех наук — на нем основывается процесс мышления вообще» [Бодуэн 1963/1: 56]. Это непреложная гносеологическая истина. Что касается структуры языка, то в нем обнаруживаются такие сравнения (шире — подобия и основанные на них проекции неизвестного на известное), которые задаются особенностями мышления человека и служат не столько эстетике, сколько гносеологии. Речь

идет об абстрактных именах-субстантивах (АИ), за которыми стоят абстрактные сущности, формирующие пространство умопостигаемого мира: *ДОБРО*, *ЖИЗНЬ*, *СВОБОДА*, *СЧАСТЬЕ*, *СПРАВЕДЛИВОСТЬ* и под. По мысли И. Канта, «представить чистое рассудочное понятие как мыслимое в связи с предметом возможного опыта — значит придать ему объективную реальность и вообще изобразить его» [Кант 1965: 202–203].

Лингвистическое обоснование языка подобий дал Ш. Балли, усматривая в неспособности человека к «абсолютной абстракции» «несовершенство ума»: «Мы уподобляем абстрактные понятия предметам чувственного мира, ибо для нас это единственный способ познать их и ознакомить с ними других» [Балли 2001: 221]. Из позиции Канта – Балли следует, что думать и рассуждать об абстрактных предметах возможно только с привлечением «вторичных предикатов» — глаголов и прилагательных, не утративших своих буквальных «физических» значений, стандартные актанты которых являются источником наглядности для абстрактной сущности и позволяют моделировать ее символическое пространство методом проективных смыслов, а также конкретных, предметных существительных [Чернейко 1997; 2010; 2015].

В связи с особенностями семантико-синтаксической структуры абстрактного имени особую роль в концептуализации действительности играет связанное значение вторичного предиката, из которого извлекаются проективные смыслы абстрактной сущности. Существенное отличие «связанных» сочетаний непредметного имени с глаголом (*обиду — проглотить, растворить, лелеять*) от описательных предикатов (*нанести обиду = обидеть*) состоит в их грамматической безальтернативности, диктующей при передаче модусов невидимой сущности синтагматическую необходимость ее имени соединиться с «вторичными» глаголами и прилагательными, фиксирующими эмпирический опыт (ср.: мечты = ‘стеклянный предмет’ из *разбить мечты*, иллюзии = ‘вещество: дым, туман’ из *рассеять иллюзии*).

8.2. В художественном тексте язык подобий, основанный на взаимопроекциях гомогенных сущностей (а они возможны в рамках наличия модуля сравнения, т.е. tertium comparationis: *стена дождя*, *дождь как из ведра*) и сугубо одновекторных проекциях сущности абстрактной на элементы конкретного опыта, приводящих к аттракции их имен в речи и к ассимиляции абстрактного конкретным и наглядным (*стена равнодушия*, *слава — что дым*), выполняет особую роль. Если иметь в виду внутреннюю форму языка и слова, то «язык изображает, чтобы выра-

зить, а художественная речь выражает, чтобы изобразить» [Огольцев 1978: 5]. Но изображается только переживаемое, которое является внутренней формой речи — ее мотивацией как в выборе субъекта сравнения (основного субъекта), так и в выборе его объекта (вспомогательного субъекта в другой терминологии). По выражению Ф. Степуна, «живая вода переживания» опыта наполняет речь. А в языке переживаний логика бессильна, и аттракция выстраиваемых по аналогии субъектов сравнения подчинена не логике рационального, а мифологии эмоционального мышления.

Восприятие в режиме «здесь и сейчас» какого бы то ни было физического объекта делает его через переживание и, соответственно, проекцию на другой объект предметом созерцания — такого модуса сознания, в котором физическое подавляется духовным [Чернейко 2000], зрение — знанием, отлитым в опыт: *Тень была не черного, а темно-серого цвета, как промокший войлок*; *Петлистая тень деревьев, отсыревшая тень на земле, похожая на пальцы девочки*; *Она (река) отливала на солнце, вгибаясь и выгибаясь, как лист железа*; *Здесь была сырая тьма, бурелом и падаль, было мало цветов, и членистые стебли хвоща были похожи на жезлы и посохи с египетским орнаментом, как в его иллюстрированном священном писании*; *Тихие, низко повязанные платками женщины следовали за ней, как две сестры за настоятельницей*; *Струйка запекшейся крови резким знаком чернела поперек лба и глаз разбившегося, перечеркивая это лицо словно крестом вымарки* (Б. Пастернак. Доктор Живаго [1]).

Элементы знания-опыта (апперцепции) семантически ассимилируют элементы перцепции, раздвигая при этом границы воспринимаемого мира до безбрежности духовного (resp. жизненного) опыта человека. В проективном восприятии есть место и состраданию, выраженному не декларативно, а эстетически значимо: *Солнце палило недожатые полосы, как полуобритые арестантские затылки* (Б. Пастернак. Доктор Живаго).

9. «Поскольку паронимия вообще «антинаучна» в том смысле, что устанавливаемые ею конкретные семантические связи противоречат типовым семантическим отношениям в нормированном языке, лингвистике нет необходимости приходить в ярость» [Григорьев 1979: 285]. Какой лингвистике? В пресуппозиции высказывания В.П. Григорьева представлена структурная лингвистика, но и «классическая», по опре-

[1] Контексты приведены по изданию: *Б. Пастернак.* Доктор Живаго. М.: Книжная палата, 1989.

делению В.П. Григорьева, «до последнего десятилетия тоже не командировала в это “дикое поле” ни семантиков, ни фонологов» [Григорьев 1979: 252–253].

Современная лингвистика «не отстает от живых процессов в поэтической мысли и слове» [Григорьев 1979: 252], потому что ее магистральное направление интересуется всем, что связано как со звуком, ассоциирующим смысл, так и со смыслом, привлекающим к себе означающее. Говоря о поэтике слова, В.П. Григорьев имел в виду не только функционирование слова в речи художественной, но и «творческое отношение к слову в других сферах общения» [Там же: 300]. Представляется, что языковая креативность говорящего проявляется тогда, когда говорящий ориентирован не столько на информацию о положении дел в мире (на пропозицию), сколько на сам язык, а за этой ориентацией стоит не что иное, как поэтическая функция языка. Именно тогда не язык во власти человека, а человек во власти языка — его законов и структур. В «лексической ассимиляции» проявляется творческий потенциал, заложенный в самом языке. Симультанные образы возникают как из присущих культуре коннотаций (а они обязательно оречевлены), так из специфики структуры языка. При этом они могут вовсе не входить в коммуникативное намерение говорящего.

Звук ли должен казаться эхом смысла или смысл — эхом звука? Этот вопрос мог бы восприниматься как схоластический, если бы не амбивалентность речевой личности: слушающий провидит в материальном означающем (звуке или букве) эхо смысла, говорящий ищет кодируемому содержанию адекватное означающее. Задача лингвистики, как ее определил В.П. Григорьев [1979: 254], — описать связи звука и смысла под самыми разными углами зрения.

Литература

Айхенвальд Ю. Литературные силуэты. Баратынский // Лики культуры: альманах. Музыка души и музыка слова / отв. за выпуск Е.М. Лазарева. М.: РАН ИНИОН, 1995. С. 112–131.

Балли Ш. Французская стилистика. М.: УРСС, 2001. 392 с.

Белый А. Математик // На рубеже двух столетий. М.: Художественная литература, 1989. С. 49–103.

Бодуэн де Куртенэ И.А. Некоторые общие замечания о языковедении и языке // Избранные труды по общему языкознанию: В 2 т. Т. 1. М.: Изд-во АН СССР, 1963. С. 47–77.

Бодуэн де Куртенэ И.А. Введение в языковедение // Избранные труды по общему языкознанию: В 2 т. Т. 2. М.: Изд-во АН СССР, 1963. С. 246–293.

Гаспаров Б.М. Язык, память, образ. М.: Новое литературное обозрение, 1996. 352 с.

Григорьев В.П. Поэтика слова. М.: Наука, 1979. 344 с.
Дюбуа Ж. и др. Общая риторика / общ. ред. А.К. Авеличева. М.: Прогресс, 1986. 392 с.
Кант И. Сочинения в шести томах. Т. 4 (1). М.: Мысль, 1965. 544 с.
Крушевский Н.В. Избранные труды по языкознанию. М.: Наследие, 1998. 498с.
Локк Дж. Сочинения в 3-х т.: Т. 1. М.: Мысль, 1985. 621 с.
Мандельштам О. Разговор о Данте // Избранное. М.: СП Интерпринт, 1991. С. 220–276.
Налимов В.В. Вероятностная модель языка. М.: Наука. 1974. 272 с.
Никитина С.Е. Паронимическая аттракция или народная этимология? // Газета «Русский язык». Жизнь слова. 2001. № 16. http://rus.1september.ru/article.php?ID=200101602
Одоевский В.Ф. Русские ночи. Л.: Наука, 1975. 319 с.
Пешковский А.М. Избранные труды. М.: Учпедгиз, 1959. 252 с.
Пиаже Ж. Психология интеллекта // Избранные психологические труды. М.: Межд. педаг. Академия, 1994. С. 51-235.
Поливанов Е.Д. Статьи по общему языкознанию. М.: Наука, 1968. 376 с.
Слобин Д., Грин Дж. Психолингвистика. М.: Прогресс, 1976. 350 с.
Эко У. Отсутствующая структура. ТОО ТК «Петрополис», 1998. 432 с.
Чернейко Л.О. Лингво-философский анализ абстрактного имени. М., 1997. 320 с.
Чернейко Л.О. Лингвофилософский анализ абстрактного имени. 2-е изд., испр. М.: УРСС, 2010. 272 с.
Чернейко Л.О. Зрение и знание наблюдателя в пейзажных фрагментах текста // Научные доклады филологического ф-та МГУ: Выпуск 4 / под ред. Н.Г. Комлева и Г.А. Золотовой. М.: Изд-во МГУ, 2000. С.112–120.
Чернейко Л.О. Синтагматический ассоциат как текстопорождающий фактор детской речи // Проблемы онтолингвистики - 2007: Материалы международной конференции. СПб, 2007. С. 209–211.
Чернейко Л.О. Асимметричный языковой знак в речи: к вопросу о взаимодействии смыслов в разных условиях их реализации // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. 2012. № 2. С. 7–40.
Чернейко Л.О. Грамматика семантики // Сборник памяти А.А. Поликарпова. М.: МГУ, 2015. (В печати).
Чернейко Л.О., *Овсейцева М.С.* «Лексическая асимиляция» в детской речи как лингвокреативный фактор // Проблемы онтолингвистики-2013. Материалы международной научной конференции 26-28 июня 2013 г. СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 2012. С. 172–178.
Якобсон Р. Новейшая русская поэзия // Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С. 272–316.

L.O.Cherneyko

Lomonosov Moscow State University
(Russia, Moscow)
avollis@mail.ru

"LEXICAL ASSIMILATION": ITS SCOPE AND BASIS FOR A TYPOLOGICAL CLASSIFICATION

The paper addresses the problem of paronymic attraction, to the study of which a significant contribution was made by Victor P. Grigoryev. By analyzing the convergence of

different lexical units, it is possible to model the vectors of their associative ties. Paronymic attraction belongs to a broader range of phenomena, called "lexical assimilation" by Nikolay V. Krushevsky. The different types of "lexical assimilation" may be classified according to the nature of the associative ties between words, which are based on their form (phonetic and/or grammatical, viz. combinability) or their meaning (the signified). The following types of "lexical assimilation" are proposed in the paper: 1. Paronymic attraction (an explicit associative link between two words based on the similarity of phonetic form and its graphical representation); 2. Semantic attraction (an explicit and implicit link between two words based on similarity between components of their meanings), which is further divided into 2a. Logical semantic attraction (based on denotational similarity), 2b. Mythological semantic attraction (based on connotational similarity) and 2c. Semantic "anti-attraction" (elimination of lexical duplicates in speech); and 3. Syntagmatic attraction (an explicit associative link between nouns based on common combinability patterns). Theoretical foundations of this classification include the opposition of linear (speech) and non-linear (thinking) processes, the notion of linguistic sign asymmetry and the fundamentally different status of the signifier and the signified in speech: the former being material (spoken or written) and the latter ideal. The data upon which the classification is based was obtained from everyday speech interactions, in particular from dialogues between adults and children.

*Key words***:** lexical assimilation, paronymic attraction, semantic attraction, syntagmatic attraction.

References

Aikhenval'd Yu. [Literary silhouettes. Baratynsky]. *Liki kul'tury: al'manakh. Muzyka dushi i muzyka slova* [Images of culture: almanac. Music of the soul and music of the word]. Lazareva E.M. (Ed.). Moscow, RAN INION Publ., 1995, pp. 112-131. (In Russ.)

Bally Ch. *Frantsuzskaya stilistika* [French stylistics]. Moscow, URSS Publ., 2001. 392 p.

Bely A. [Matematician]. *Na rubezhe dvukh stoletii* [On the cusp of two centuries]. Moscow, Khudozhestvennaya Literatura Publ., 1989, pp. 49-103. (In Russ.)

Baudouin de Courtenay I.A. [Some general notes about linguistics and language]. *Izbrannye trudy po obshchemu yazykoznaniyu* [Selected papers on linguistics]. In 2 vol., Vol. 1, Moscow, Academy of Sciences of the USSR Publ., 1963, pp. 47-77. (In Russ.)

Baudouin de Courtenay I.A. [Introduction to linguistics]. *Izbrannye trudy po obshchemu yazykoznaniyu* [Selected papers on linguistics]. In 2 vol., Vol. 2, Moscow, Academy of Sciences of the USSR Publ., 1963, pp. 246-293. (In Russ.)

Gasparov B.M. *Yazyk, pamyat', obraz* [Language, memory, image]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 1996. 352 p.

Grigor'ev V.P. *Poetika slova* [Poetics of the word]. Moscow, Nauka Publ., 1979. 344 p.

Dubois J. et al. *Obshchaya ritorika* [General rhetoric]. Avelichev A.K. (Ed.). Moscow, Progress Publ., 1986. 392 p.

Kant I. *Sochineniya v shesti tomakh* [Works in six volumes]. Vol. 4 (1), Moscow, Mysl' Publ., 1965. 544 p.

Kruszewski N.V. *Izbrannye trudy po yazykoznaniyu* [Selected papers on linguistics]. Moscow, Nasledie Publ., 1998. 498p.

Locke J. *Sochineniya v 3-kh t.* [Works in 3 volumes]. Vol. 1, Moscow, Mysl' Publ., 1985. 621 p.

Mandel'shtam O. [A talk about Dante]. *Izbrannoe* [Selected writings]. Moscow, SP Interprint Publ., 1991, pp. 220-276. (In Russ.)

Nalimov V.V. *Veroyatnostnaya model' yazyka* [A probability model of language]. Moscow, Nauka Publ., 1974. 272 p.

Nikitina S.E. [Paronymic attraction or folk etymology?]. *Gazeta «Russkii yazyk». Zhizn' slova*, 2001, no. 16. (In Russ.). Available at: http://rus.1september.ru/article.php?ID=200101602

Odoevskii V.F. *Russkie nochi* [Russian nights]. Leningrad, Nauka Publ., 1975. 319 p.

Peshkovskii A.M. *Izbrannye trudy* [Selected works]. Moscow, Uchpedgiz, 1959. 252 p.

Piaget J. [The psychology of intelligence]. *Izbrannye psikhologicheskie trudy* [Selected psychological works]. Moscow, International Pedagogical Academy, 1994, pp. 51-235. (In Russ.)

Polivanov E.D. *Stat'i po obshchemu yazykoznaniyu* [Articles on general linguistics]. Moscow, Nauka Publ., 1968. 376 p.

Slobin D., Greene J. *Psikholingvistika* [Psycholinguistics]. Moscow, Progress Publ., 1976. 350 p.

Eco U. *Otsutstvuyushchaya struktura* [The absent structure]. TOO TK «Petropolis», 1998. 432 p.

Cherneiko L.O. *Lingvo-filosofskii analiz abstraktnogo imeni* [Linguo-philosophical analysis of the abstract name]. Moscow, 1997. 320 p.

Cherneiko L.O. *Lingvofilosofskii analiz abstraktnogo imeni* [Linguophilosophical analysis of the abstract name]. 2nd ed., revised. Moscow, URSS Publ., 2010. 272 p.

Cherneiko L.O. [Vision and knowledge of the observer in landscape text fragments]. *Nauchnye doklady filologicheskogo f-ta MGU*, no. 4. Komlev N.G., Zolotova G.A. (Eds). Moscow, Moscow St. Univ. Publ., 2000, pp.112-120. (In Russ.)

Cherneiko L.O. [Syntagmatic associate as a text generating factor in the child speech]. *Problemy ontolingvistiki — 2007: Materialy mezhdunarodnoi konferentsii* [Problems of ontolinguistics — 2007: Materials of the international conference]. St. Petersburg, 2007, pp. 209-211. (In Russ.)

Cherneiko L.O. [Asymmetrical language sign in speech: more on interaction of meanings in different conditions of their manifestation]. *Vestnik MGU, ser. 9. Filologiya*, 2012, no. 2, pp. 7-40. (In Russ.)

Cherneiko L.O. [Grammar of semantics]. *Sbornik pamyati A.A. Polikarpova* [Studies in memory of A.A. Polikarpov]. Moscow, Moscow St. Univ Publ., 2015. (In print). (In Russ.)

Cherneiko L.O., Ovseitseva M.S. [Lexical assimilation in the child speech as a linguocreative factor]. *Problemy ontolingvistiki-2013. Materialy mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii 26-28 iyunya 2013 g.* [Problems of ontolinguistics-2013. Materials of the international scientific conference, June 26-28, 2013]. St. Petersburg, The Herzen St. Pedagogical Univ. of Russia, 2012, pp. 172-178. (In Russ.)

Jakobson R. [Contemporary Russian poetry]. *Raboty po poetike* [Works on poetics]. Moscow, Progress Publ., 1987, pp. 272-316. (In Russ.)

ЯЗЫКОВАЯ КРЕАТИВНОСТЬ В ИНДИВИДУАЛЬНО-АВТОРСКОМ ПРЕЛОМЛЕНИИ

LANGUAGE CREATIVITY IN AUTHOR'S INDIVIDUAL INTERPRETATION

Габриэлла Элина Импости

Альма Матер Студиорум Университет Болоньи
(Италия, Болонья)
gabriella.imposti@unibo.it

Изобретатели *vs*. приобретатели. Творяне *vs*. дворяне: хлебниковский концепт креативности

Центром всего творчества Хлебникова является создание и трансформация языка и мира. По представлениям поэта, язык и мир объединяются, являются одним и тем же. Образование слова (*словообразование*) становится *созданием* слова (*словотворчеством*), которое, в свою очередь, становится созданием *мира* как *пространства* и как *состояния* (*миротворчеством*). Хлебников экспериментирует со всеми возможностями словообразования и словотворчества, расширяя границы морфологии и лексикографии, как, впрочем, и семантики. Он создает некую систему языков, которую синтезирует в своей последней «*сверхповести*» «Зангези», с целью достижения некоего утопического мира согласия и справедливости (Ладомир), где более не будет войн или конфликтов.

Хлебников реализует это, например, заменяя начальную букву слова. Как известно, в его лингвистической теории начальная буква содержит в себе «универсальное», абстрактное значение. Заменяя букву на другую, можно таким образом заменить значение слова на его противоположность, что видим в случае такой контрастной пары: слово *дворяне* тогда превращается в свою противоположность, будучи заменено хлебниковским неологизмом *творяне* (создатели). В других случаях Хлебников трансформирует и увеличивает семантический потенциал русских приставок, чтобы использовать его для своих утопических представлений. Например, в произведении «Труба марсиан» проводится контрастное противопоставление «Млечного Пути изобретателей и Млечного Пути приобретателей».

В целом, в этом докладе обсуждаются некоторые примеры словесной креативности (словесного творчества) Хлебникова в свете его лингвистических и философских концепций.

Ключевые слова: Велимир Хлебников, словотворчество, миротворчество, лингвистическая теория, русский футуризм.

В теории и практике хлебниковской лингвистики мы часто встречаемся с динамическим противоречием между коммуникативной речью — «бытовым языком», как говорил сам Хлебников, и автономным, «самовитым языком». Естественным следствием этого является противопоставление *разума* и *звука,* которое происходит на уровне слова. Проблема соотношений между этими двумя полюсами языка, в широком понимании, обсуждается не только в теоретических трудах, но и в

тех стихах Хлебникова, где слово и язык становятся главными героями, принимают на себя роль протагонистов как в повествовании, так и в стилистической обработке.

Это происходит от радикальнейшей веры в слово как главное средство для осознания мира. Как выражался Дуганов: «Для поэтического сознания весь мир есть слово, имя […] все бытие с точки зрения его осмысленности и выраженности есть разная степень смысловой напряженности слова. Для поэта "понять" мир означает найти слово, "подняться" до имени»[1]. Потому и найти слово для определения мира значит осознать мир, выявить его суть, как говорил сам Хлебников: «все лишь *ступог* к имени, даже ночная вселенная…»[2].

Металингвистическая тематика пронизывает всё стихотворное творчество Хлебникова. Достаточно вспомнить «Слово о эль» (СП, III, с. 70–72), «Зангези» (СП, III, с. 517–368), небольшие стихотворения, как «Трата и Трение» (СП, III, с. 498), «Царапина по небу» (СП, III, с. 75–86), чтобы лишь напомнить названия из обильного хлебниковского наследия. Подзаголовок к этой последней композиции особенно показателен: «Прорыв в языки. Соединение звездного языка и обыденного».

Из чтения названных текстов видно, что сначала Хлебников разрабатывает новаторскую поэтику и приемы, нарушающие и «переворачивающие» обыкновенную структуру слов и предложений, разлагая и перестраивая их по-новому. Потом он расширяет пределы своей поэтики до маштабов общей лингвистической теории, собственно, приписывая основам своей новаторской поэтики главную роль в расширении сферы повседневного языка. Хлебниковская лингвистика входит в более обширное его философское размышление о судьбах мира и человечества, о возможном достижении универсального согласия между людьми, о преодолении всех опосредующих преград для разумной гармонии их отношений. Обновление мира, утверждение «Ладомира» (гармонии мира) происходит креативно, через приспособление принципов самой поэтики к принципам самой жизни. Эта, назовем ее так, «глубинная идеология», с помощью которой объяснима постоянная взаимосвязь между обычным и поэтическим языком в произведениях футуристов, и которая становится ядром поэтических теорий Хлебникова.

---

[1] *Дуганов Р.В.* Краткое искусство поэзии Хлебникова // Известия Академии Наук СССР. ОЛЯ. 1974. Т. 33. № 5. С. 422–423; *Дуганов Р.В.* Велимир Хлебников: Природа творчества. М.: Советский писатель, 1990. С.102.

[2] *Хлебников В.* Собрание произведений. Под ред. Ю. Тынянова и Н. Степанова. Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 5 томов, 1928–1933. Т. IV. С. 16. Далее — СП.

В целом, футуристами провозглашен принцип, согласно которому искусство имеет объектом ту же материальную особенность, которая лежит в его основе. Значит, если поэзия — вербальное искусство, то объектом ее внимания и ее содержания является слово, сама его фоническая ткань. Внимание к материалу как таковому, к собственной структуре слова весьма напоминает то, что происходит в изобразительном искусстве, особенно кубистической живописи аналитического периода, когда и предмет, и даже воздух были расчленены, расположены в некую последовательность пересекающихся слоев. Недаром в манифесте Хлебникова и Крученых «Слово как таковое» говорится о желании слова жить «самостоятельной жизнью»:

> «Живописцы будетляне любят пользоваться частями тел, разрезами, а будетляне речетворцы разрубленными словами, полусловами и их причудливыми хитрыми сочетаниями (заумный язык). Этим достигается наибольшая выразительность и этим именно отличается язык стремительной современности, уничтоживший прежний застывший язык»[3].

Речь идет о реконструировании слова, о нарушении существующего порядка, чтобы уйти от истощающей условности, не-восприятия (отсутствия восприятия), вызванных исключительным преобладанием означающей, коммуникативной функции, в отличие от коннотативной функции. Поэзия, в таком случае, обещает быть привилегированным инструментом, дабы слову избежать окостенения и потери как внутренней, так и внешней формы. Вот как выражается Шкловский в статье «Воскрешение слова»:

> «И вот теперь, сегодня, когда художнику захотелось иметь дело с живой формой и с живым, а не мертвым словом, он, желая дать ему лицо, разломал и исковеркал его. Родились “произвольные” и “производные” слова футуристов. Они или творят новое слово из старого корня (Хлебников, Гуро, Каменский, Гнедов), или раскалывают его рифмой, как Маяковский, или придают ему ритмом стиха неправильное ударение (Крученых).
>
> Созидаются новые, живые слова. Древним бриллиантам слов возвращается их былое сверкание.
>
> Этот новый язык непонятен, труден, его нельзя читать, как “Биржевку”. Он не похож даже на русский, но мы слишком привыкли ставить понятность непременным требованием поэтическому языку»[4].

---

[3] Литературные манифесты. От символизма к Октябрю. Бродский Н.Д. (ред.). М.: Федерация. 1929. С. 82.

[4] *Шкловский В.* Воскрешение слова // Texte der Russischen Formalisten. Stempel W.D. (ed.), t. II, München: 1972, W. Fink. C. 12–14.

Выделение «внешней формы» слова не завершается только в ее фонической ткани, но затрагивает также графический аспект буквы. В «Поэтических началах» Николай Бурлюк, постоянно обращаясь к технике кубистов, когда в картину включаются иконические элементы, буквы и цифры, подчеркивает *идеографическое* значение буквы и теоретически выделяет в поэтическом контексте то, что он обозначает как «тело»:

> «[…] слово лишь настолько имеет значения для передачи предмета, насколько представляет хотя бы часть его качеств. В противном случае оно является лишь словесной массой служит поэту вне значения своего смысла. Мы можем отказаться от слова, как жизнедеятеля, и тогда им воспользоваться, как мифотворцем.
>
> Прежде всего, нужно различать авторский почерк, почерк переписчика и печатные шрифты. Иные слова никогда нельзя печатать, т. к. для них нужен почерк автора. В последнее время это отчасти поняли, напр., стали фамилию автора передавать в его почерке.
>
> Понятно, какую громадную ценность для истинного любителя являют автографы сочинений»[5].

В литографированных или написанных от руки (самописных) книгах, как, например, «Игра в Аду» (1912, 1914), «Старинная любовь» (1912)[6], «Мирсконца» (1912), «Изборник» (1914), Хлебников и Крученых, с помощью рисунков Ларионова, Малевича, Розановой, Гончаровой и Филонова, уже экспериментировали с этим, стараясь создать зрительную метафору, икону, чтобы «передать третье измерение букве»[7]. Так, например, комментирует Поляков знаменитое литографированное приложение Филонова к книге «Изборник» Хлебникова:

> «[…] буквы, составляющие слова, оказываются приближенными к своим древним прообразам. Словно египетские иероглифы, они оживают у нас на глазах. Буквы “П” и “Н” в заглавии на титульной странице грозят нам своими стрелами; прорастают цветами, колючими

[5] *Бурлюк Н.* Поэтические начала // Футуристы: первый журнал русских футуристов, М., 1914. С. 81. http://ruslit.traumlibrary.net; http://elib.shpl.ru/ru/nodes/3541#page/89/mode/inspect/zoom/5.

[6] «Легкий, почти очерковый стиль рисунков, балансирующих на грани предметной узнаваемости и абстрактной игры линий, позволяет художнику наполнять книгу удивительным, действительно “воздушным” ритмом» (*Поляков Вл.* Книги русского кубофутуризма. М.: Гилея, 1998. С. 202–203).

[7] *Бурлюк Н.* Поэтические начала // Футуристы: первый журнал русских футуристов. М., 1914. С. 83 http://ruslit.traumlibrary.net. http://elib.shpl.ru/ru/nodes/3541#page/1/mode/grid/zoom/1

ветками и могильными крестами “яти” в тексте, русалочным хвостом круглится наплыв в букве “Р”»[8].

Даже если бегло просматривать теоретические записи Хлебникова, можно подтвердить, что главным принципом его размышлений является язык как универсальный феномен, а не только его особенная роль в поэзии. В «Кургане Святогора» (1908) поэт уже предлагал модифицировать общий, сегодняшний язык, подобно кардинальным изменениям Лобачевского в геометрии Евклида. Перефразируя Тынянова, можно сказать, что Хлебников не ограничивается исправлением мелких ошибок старых систем, а старается построить новый порядок, воистину используя случайные сдвиги старого порядка[9].

Хлебников разделяет в слове два различных аспекта, имеющих две разные жизни: это звук и разум. Он отождествляет значение и смысл, следуя за теорией Потебни, по которой мысль противопоставляется языку, где мысль постоянно старается «алгебраизировать» язык[10]. Хлебников присоединяет к *значению* часть характеристик, определяемых Потебней как мысль. Здесь предлагается дихотомия прозаического, обыденного, логико-коммуникативного языка и языка поэтического, определяемого как изначальный, примитивный, «до-логический».

В языке Хлебников идентифицирует натуральное, бытовое, ежедневное измерение, функционирование и содержание которого прозрачно:

> «Значение слов естественного, бытового языка нам понятно. […] Замененное словесной игрушкой, величественное, спокойно сияющее светило охотно соглашается на дательный и родительный падежи, примененные к его наместнику в языке. Но это равенство условно. […]
>
> Также, играя в куклы, ребенок может искренне заливаться слезами, когда его комок тряпок умирает, смертельно болен […] Отсюда понимание языка как игры в куклы; в ней из тряпочек звука сшиты куклы для всех вещей мира. Люди, говорящие на одном языке, — участники этой игры. Для людей, говорящих на другом языке, такие звуковые куклы — просто собрание звуковых тряпочек. Итак, слово — звуковая кукла, словарь — собрание игрушек» [11].

---

[8] *Поляков Вл.* Книги русского кубофутуризма. М.: Гилея, 1998. С. 219.

[9] *Тынянов Ю.* О Хлебникове // Хлебников В. СП, I. С. 25.

[10] *Потебня А.А.* Из записок по теории словесности // Потебня А.А. Слово и миф / Из истории отечественной философской мысли / Сост. А.Л. Топоркова. – М.: Издательство «Правда», 1989.

[11] *Хлебников В.* Наша основа // Творения. С. 627.

С другой стороны, Хлебников не считает фонический и содержательный аспекты слова различными, говоря, что между ними есть динамическое равновесие, подобно существующему между солнцем и землей в солнечной системе:

> «То разум говорит «слушаюсь» звуку, то чистый звук — чистому разуму.
>
> Эта борьба миров, борьба двух властей, всегда происходящая в слове, дает двойную жизнь языка: два круга летающих звезд.
>
> В одном творчестве разум вращается кругом звука, описывая круговые пути, в другом — звук кругом разума.
>
> Иногда солнце — звук, а земля — понятие; иногда солнце — понятие, а земля — звук.
>
> Или страна лучистого разума, или страна лучистого звука»[12].

При сравнении «времени словесного звучания» с «брачн[ым] времен[ем] языка, месяц[ем] женихающихся слов»[13], Хлебников идентифицирует звуковые (а лучше — эуфонические) основы языка с принципами поэтического искусства. В целях выделения графико-звукового аспекта языка, Хлебников создает словесные ассоциации — не основанные на смысле, но создающие новый потенциал смысла на основе внелогических созвучий.

Такое внимание не случайно, если учесть, что рифма — это реализация лингвистического движения итерации, благодаря которой появляется фоническая изотопия, прямо ведущая к семантической изотопии рифмующихся слов. Через сопоставление близких по звучанию, но различных по смыслу слов, рождается некое двойное течение, привлекая, с одной стороны, многообразные фонические ассоциации, а с другой — вариантные интерпретации, реализующие деривацию и позволяющие многозначно ощутить содержание поэтического текста, с привлечением вторичных ассоциаций. «Солнечная», ясная, открытая сторона литературных смыслов оттеняется «ночной», потаенной, загадочной.

Но если это игра, тогда можно сочетать звуки совершенно произвольным способом, следуя эмоциям или подобно состоянию эйфории.

> «А если брать сочетания этих звуков в вольном порядке, например: *бобэоби* или *дыр бул щ<ы>л*, или *Манч! Манч!* <или> *чи брео зо!* — то такие слова не принадлежат ни к какому языку, но в то же время что-то говорят, что-то неуловимое, но все-таки существующее. […] Но так как прямо они ничего не дают сознанию (не годятся для игры в куклы),

[12] *Хлебников В.* Наша основа // Творения. С. 632.

[13] Там же.

то эти свободные сочетания, игра голоса вне слов, названы заумным языком. Заумный язык — значит находящийся за пределами разума. […] То, что в заклинаниях, заговорах заумный язык господствует и вытесняет разумный, доказывает, что у него особая власть над сознанием, особые права на жизнь наряду с разумным»[14].

Однако Хлебников не останавливается на этом этапе и развертывает свою концепцию заумного языка, более сложную, чем у Крученых: «Но есть путь сделать заумный язык разумным». Так как «язык естественно развивался из немногих основных единиц азбуки», то перестроить основы языка означает, в действительности, создать некие гносеологические гипотезы в отношении мышления и мира. В части статьи «Наша основа», посвященной словотворчеству, Хлебников объясняет происхождение всего многообразия человеческого языка, уподобляя его огромный и богатый словарь густому лесу, где растут деревья самых разных пород:

«Но все это разнообразие листвы, стволов, веток создано горстью почти неотличимых друг от друга зерен. Весь лес в будущем — поместится у вас на ладони. Словотворчество учит, что все разнообразие слова исходит от основных звуков азбуки, заменяющих семена слова. Из этих исходных точек строится слово, и новый сеятель языков может просто наполнить ладонь 28 звуками азбуки, зернами языка. Если у вас есть водород и кислород, вы можете заполнить водой сухое дно моря и пустые русла рек»[15].

Словотворчество приобретает ключевую роль в концепции Хлебникова. С одной стороны, он экспериментирует с неограниченными возможностями «игры в куклы», создавая новые слова, применяя разнообразные приемы. С другой стороны, он проходит обратный путь, разлагая слово на его составляющие, чтобы реконструировать рациональный языковой код: «Вся полнота языка должна быть разложена на основные единицы “азбучных истин”, и тогда для звуко-веществ может быть построено что-то вроде закона Менделеева или закона Мозеля — последней вершины химической мысли»[16].

Рассмотрим теперь краткую типологию словотворческих приемов, использованных Хлебниковым. Начнем со знаменитого стихотворения «Заклятие смехом», где лексическая основа остается той же самой, а префиксы и суффиксы меняются, образуя новые слова:

[14] *Хлебников В.* Наша основа // Творения. С. 627–628.
[15] Там же. С. 624.
[16] Там же.

О, рассмейтесь, смехачи!
О, засмейтесь, смехачи!
Что смеются смехами, что смеянствуют смеяльно,
О, засмейтесь усмеяльно!
О, рассмешищ надсмеяльных — смех усмейных смехачей!
О, иссмейся рассмеяльно, смех надсмейных смеячей! [17]

Как выражается Якобсон в знаменитом исследовании о Хлебникове, здесь налицо: «сложное тавтологическое построение, т.е. обнаженное “произвождение” (paregmenon) классической риторики»[18]. Хлебников здесь эксплуатирует весь словообразовательный потенциал русского языка, создавая новые «потенциальные» слова, семантика которых достаточно прозрачна. Впрочем, как доказывает работа Н. Перцовой о словотворчестве Хлебникова, в этом стихотворении не так много «чистых» нелогизмов, как полагалось раньше[19]. Если взять другое стихотворение того же времени –

О, достоевскиймо бегущей тучи!
О, пушкиноты млеющего полдня!
Ночь смотрится, как Тютчев,
Безмерное замирным полня [20].

Здесь мы находим неологизмы «достоевскиймо» и «пушкиноты»; это — гибридные слова, составленные из отрывков лексических основ и аффиксов разных слов. «Достоевскиймо» можно понять как сопряжение начальной части имени русского писателя и уже непродуктивным суффиксом «-м(о)», из слова «письмо». Таким же способом можно понять «пушкиноты» из слов «Пушкин» и суффикса «-от(а)» из слова «красота». Такие словообразования имеют значение, происходящее из сочетания двух смыслов, которые «дают третий [смысл], как в нестершемся тропе. […] [они] имеют сугубо окказиональную семантику, определяемую контекстом […]»[21]. По этому поводу Хлебников говорит о «приемах пуэнтиллистов — корнями» (НП 284) и в другом месте объясняет: «Художественный прием давать понятию, заключенному в од-

[17] *Хлебников В.* Творения. С. 54.

[18] *Якобсон Р.* Новейшая русская поэзия. Praha: 1921 // Texte der Russischen Formalisten. T. II. München: W. Fink, 1972. С. 84.

[19] *Перцова Н.* Словарь неологизмов Велимира Хлебникова. Вена; М.: Wiener slawistischer Almanach. Sonderband 40, 1995.

[20] *Хлебников В.* Творения. С. 54.

[21] *Дуганов Р.В.* Краткое искусство поэзии Хлебникова. С. 418; *Дуганов Р.В.* Велимир Хлебников. С. 96.

ном корне очертание слова другого корня. Чем первому дается образ, лик второго» (НП 453).

По мнению Дуганова это — «интегральная картина видимого космоса сквозь призму “собственных имен русской литературы”. […] В таком контексте Достоевский — не что иное, как “бог” земного мира, Пушкин — “бог” солнечного мира, Тютчев — “бог” звездного мира. Перед нами, следовательно, интегральная картина космоса, воплощенного в имени в его предельном выражении. Или, другими словами, ономатоморфный пейзаж»[22].

Другим примером словообразования, которое Степанов определяет «архаистическим», «приобретающим и древнеславянское звучание (“равнебен” — по образцу “молебен”, “младьбищ” — по образцу “кладбищ”»[23] мы находим в стихотворении, известным под неавторским названием «Война — смерть»:

Немотичей и немичей
Зовет взыскующий сущел
Но новым грохотом мечей
Ему ответит будущел[24].

В статье «Война и язык» (1914) В. Маяковский процитировал из этой поэмы две строки («Железовут играет в бубен, / Надел на пальцы шумы пушек»), рассуждая, что слово «железовут» «звучит […] такой какофонией, какой я себе представляю войну. В нем спаяны и лязг “железа”, и слышишь, как кого-то “зовут”, и видишь, как этот позванный “лез” куда-то […]. Мне дорог пример из Хлебникова не как достижение, а как дорога»[25].

Внутреннее склонение слова представляет собой очередной шаг по направлению к становлению хлебниковской теории языка:

> «[…] *бобр* и *бабр*, означая безобидного грызуна и страшного хищника и образованные винительным и родительным падежами общей основы «бо», самым строением своим описывают, что бобра следует пресле-

[22] *Дуганов Р.В.* Краткое искусство поэзии Хлебникова. С. 421; *Дуганов Р.В.* Велимир Хлебников. С. 101.

[23] *Степанов Н.* Велимир Хлебников жизнь и творчество. М.: Советский писатель, 1975. С. 159.

[24] *Хлебников В.* Собр. соч. в 6-ти томах. (СС). Под ред. Р.В. Дуганова. М.: ИМЛИ РАН Наследие, 2000–2006. Далее — СС, III. С. 49–54, 435.

[25] *Маяковский В.В.* Война и язык // Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1955–1961. Т. 1. Стихотворения, трагедия, поэмы и статьи 1912–1917 годов / Подгот. текста и примеч. В.А. Катаняна. 1955. С. 327–328.

довать, охотиться за ним как за добычей, а бабра следует бояться, так как здесь сам человек может стать предметом охоты со стороны зверя. Здесь простейшее тело изменением своего падежа изменяет смысл словесного построения»[26].

Таким способом Хлебников приписывает гласным схожую функцию окончаний падежей, с подчеркнутым абстрактным пространственным смыслом.

«This artist's search for the minimal pairs or, as himself used to say, "The internal declension of words" like /m'eč/ – /m'ač/; /bìk/ – /bòk/; /bòbr/ – /babr/ […] prompted "the intuitive grasps of an unknown entity", the anticipation of ULTIMATE PHONEMIC UNITS, as they were to be called some two decades later»[27].

Все вышеуказанные словообразовательные техники приводят к своего рода семантической «двойной экспозиции» слова — когда одно слово содержит два смысла или более:

«Слово особенно звучит, когда через него просвечивает иной "второй смысл", когда оно стекло для смутной закрываемой им тайны спрятанной за ним, когда через слюду обыденного смысла светится второй, темной избой в окне слова. […] *Это речь, дважды разумная, двоякоумная — двуумная*. Обыденный смысл лишь одежда для тайного»[28].
«В этом и состоит разграничение между чистым и бытовым смыслом слова: […] какое-нибудь одно бытовое значение слова так же закрывает все остальные его значения, как днем исчезают все светила звездной ночи. […] Отделяясь от бытового языка, самовитое слово так же отличается от живого, как вращение земли кругом солнца отличается от бытового вращении солнца кругом земли»[29].

Таким образом, задача «поэта-небоведа» состоит в том, чтобы обнаружить звезды, скрытые «всепоглощающим» дневным светом. Недаром Хлебников называет свой идеальный язык «звездным». Но, как обычно, у него слова приобретают особую полисемантичность; так, здесь прилагательное «звездный» имеет смысл и ночной и универсальный, то есть для общего употребления на «звезде» Земля.

Однако, так как хлебниковская теория языка глубоко поэтична, не следует ожидать в ней строгих и непротиворечивых определений. В то

[26] *Хлебников В.* Творения. С. 585.
[27] *Якобсон Р.* Retrospect // Selected Writings. Vol. 1. The Hague: Mouton, 1962. P. 632–633.
[28] *Хлебников В.* СС. Т. 6, кн. 2. С. 40.
[29] *Хлебников В.* СП, V, 229; Творения. С. 624.

время как поэт подчеркивает полисемантичность слова, он настаивает на выделении первого звука слова, понимаемого как простое имя языка, в котором сосредоточивается весь первобытный смысл слова, когда между знаком и означаемым сушествовала, по мнению Хлебникова, обязательная связь и прямая мотивировка. Приобретая словотворческую функцию, дифференциальные признаки фонем, как подчеркивает Григорьев, тем самым подчеркивают свою эстетическую функцию[30]. Языком, в котором воссоздается изначальная мотивировка знака, и является настоящий заумный язык, который в системе Хлебникова совпадает со звездным языком:

> «Заумный язык исходит из двух предпосылок:
>
> 1. Первая согласная простого слова управляет всем словом — приказывает остальным.
>
> 2. Слова, начатые одной и той же согласной, объединяются одним и тем же понятием и как бы летят с разных сторон в одну и ту же точку рассудка. […] Итак, каждый согласный звук скрывает за собой некоторый образ и есть имя. Что же касается гласных звуков, то относительно *О* и *ЫІ* можно сказать, что стрелки их значений направлены в разные стороны и они дают словам обратные значения»[31].

Заумный язык в системе языков Хлебникова становится звездным — это язык будущего, нового мира, где все народы одержат победу над войной и будут жить в мире, благодаря универсальному взаимопониманию. Это — возвращение к первобытному утопическому состоянию Рая.

> «Когда-то, когда слова разрушали вражду и делали будущее прозрачным и спокойным, языки, шагая по ступеням, объединили людей 1) пещеры, 2) деревни, 3) племени, родового союза, 4) государства — в один разумный мир, союз меняющих ценности рассудка на одни и те же меновые звуки»[32].

Языку возвращается магический творческий потенциал, когда каждый станет поэтом, в смысле «*человек творящий*». Боги улетят, а люди станут богами, настоящими «творцами».

> «Пусть один письменный язык будет спутником дальнейших судеб человека и явится новым собирающим вихрем, новым собирателем че-

---

[30] *Григорьев В.П.* Словотворчество и смежные проблемы языка поэта. М.: Наука, 1986. С. 165–166.

[31] *Хлебников В.* Творения. С. 628–629.

[32] Там же. С. 620.

ловеческого рода. Немые — начертательные знаки — помирят многоголосицу языков»[33].

Художники-творяне создают новую универсальную азбуку, отражающую семантику звездного языка:

«На долю художников мысли падает построение азбуки понятий, строя основных единиц мысли, — из них строится здание слова. Задача художников краски дать основным единицам разума начертательные знаки»[34].

В этом состоит смысл пары существительных «дворяне-творяне», которая появляется в теоретических и поэтических произведениях Хлебникова.

Высокой раною болея,
Снимая с зарева засов,
Хватай за ус созвездье Водолея,
Бей по плечу созвездье Псов!
И пусть пространство Лобачевского
Летит с знамен ночного Невского.
Это шествуют творяне,
Замениви Д на Т,
Ладомира соборяне
С Трудомиром на шесте[35].

Литература

Григорьев В.П. Словотворчество и смежные проблемы языка поэта. М.: Наука, 1986.
Дуганов Р.В. Краткое искусство поэзии Хлебникова // Известия Академии наук СССР ОЛЯ. 1974. Т. 33. № 5. С. 418–427.
Дуганов Р.В. Велимир Хлебников: Природа творчества. М.: Советский писатель, 1990.
Литературные манифесты. От символизма к Октябрю. Бродский Н.Д. (ред.). М.: Федерация, 1929.
Маяковский В.В. Пол. собр. соч.: В 13 т. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1955–1961.
Перцова Н. Словарь неологизмов Велимира Хлебникова. Вена; М.: Wiener slawistischer Almanach. Sonderband 40, 1995.
Поляков Вл. Книги русского кубофутуризма. М.: Гилея, 1998.
Потебня А.А. Из записок по теории словесности // Потебня А.А. Слово и миф / Из истории отечественной философской мысли. Сост. А.Л. Топоркова. М.: Издательство «Правда», 1989.
Степанов Н. Творчество Велимира Хлебникова // Хлебников В. СП, I. С. 33–64.
Степанов Н. Велимир Хлебников: жизнь и творчество. М. : Советский писатель, 1975.

[33] *Хлебников В.* Творения. С. 620.
[34] Там же.
[35] Там же. С. 280–281.

Тынянов Ю. О Хлебникове // Хлебников В. СП, I. С. 19–30.
Хлебников В. Собрание произведений (СП). Под ред. Ю. Тынянова и Н. Степанова. Л.: Издательство писателй в Леинграде, 5 томов, 1928–1933.
Хлебников В. Неизданные произведения (НП). Ред. и комментарии Н. Харджева и Т. Грица. М.: Художественная литература, 1940.
Хлебников В. Собрание сочинений, факсимильное издание СП и НП и других материалов. Под ред. В. Маркова. München: Wilhem Fink Verlag, 4 Bände, 1968–1972.
Хлебников В. Творения. Под ред. М.Я. Полякова, составление, подготовка текста и комментарии В.П. Григорьева и А.Е. Парниса. М.: Советский писатель, 1986.
Хлебников В. Собр. соч. в 6-ти томах. (СС). Под ред. Р.В. Дуганова. М.: ИМЛИ РАН Наследие. 2000–2006.
Футуристы: первый журнал русских футуристов. М., 1914. [Электронный ресурс]. URL: http://ruslit.traumlibrary.net и http://elib.shpl.ru/ru/nodes/3541#page/1/mode/grid/zoom/1 (дата обращения: 28.06.2015)
Шкловский В. Воскрешение слова // Texte der Russischen Formalisten. Stempel W.D. (ed.). T. II, München, 1972, W. Fink. C. 12–14.
Якобсон Р. Новейшая русская поэзия. Praha: 1921 // Texte der Russischen Formalisten. T. II. München: W. Fink, 1972. C. 19–135.
Якобсон Р. Retrospect // Selected Writings. Vol. 1. The Hague: Mouton, 1962. P. 632–658.
Stempel W.D. (ed.) Texte der Russischen Formalisten. T. II. München: W. Fink, 1972.

Gabriella Elina Imposti

University of Bologna
(Italy, Bologna)
gabriella.imposti@unibo.it

«IZOBRETATELI *vs.* PRIOBRETATELI. TVORYANE *vs.* DVORYANE». KHLEBNIKOV'S CONCEPT OF CREATIVITY

At the center of Khlebnikov's *ouvre* there are the transformation and creation of language and of the world. In the poet's conception language and world identify with each other.

The formation of the word (*slovoobrazovanie*) becomes creation of the word (*slovotvorchestvo*) and creation of the world/peace (*mirotvorchestvo*). Khlebnikov experiments with all possibilities of word formation/creation, expanding the bounderies of morphology and lexicography as well of semantics. He creates a complex system of languages which he summarizes in his last "*sverkhpovest*"' Zangezi in order to achieve a utopian world of peace and justice (Ladomir) where there are no more wars and conflicts. This is sometimes achieved by replacing the initial letter of word with another which carries an opposite semantic and philosophical meaning. This is the case of the *dvoryane* (nobles) being replaced by the *tvoryane*. In other instances he transforms and enlarges the semantic potentials of Russian prefixes to fit in his utopian vision. In "Truba Marsyan" (The Trumpet of the Martians) he calls to an opposition between the "milky way of the inventors/explorers (*izobretateli*) and the milky way of investors/exploiters (*priobretateli*)".

In my paper I will discuss the various instances of Khlebnikov's language creativity in connection with his and his fellow artists' philosophical conceptions.

Key words: Velimir Khlebnikov; word creation; world creation; linguistic theory; Russian Futurism.

References

Brodskii N.D. (Ed.). *Literaturnye manifesty. Ot simvolizma k Oktyabryu* [Literary Manifestoes. From Symbolism to the October]. Moscow, Federatsiia Publ., 1929.

Duganov R.V. [Khlebnikov's Brief Art of Poetry]. *Izvestiia Akademii Nauk SSSR OLYa*, 1974, vol. 33, no. 5, pp. 418-427 (In Russ.)

Duganov R.V. *Velimir Khlebnikov: Priroda Tvorchestva* [Khlebnikov: the Nature of Creation]. Moscow, Sovetskii pisatel Publ., 1990 (In Russ.)

Futuristy: pervyi zhurnal russkikh futuristov [Futurists: the First Journal of Russian Futurists]. Moscow, 1914 (Russ.) Available on line http://ruslit.traumlibrary.net and http://elib.shpl.ru/ru/nodes/3541#page/1/mode/grid/zoom/1 (accessed 28.06.2015).

Grigoriev V.P. *Slovotvorchestvo i smezhnye problemy yazyka poeta* [Word Creation and Related Problems of the Poet's Language]. Moscow, Nauka Publ., 1986.

Jakobson R. [Modern Russian Poetry]. Praha, 1921, *Texte der Russischen Formalisten,* vol. II, München, W. Fink, 1972, pp. 19-135 (in Russ.)

Jakobson R. "Retrospect". *Selected Writing,* vol. 1. The Hague, Mouton, 1962, pp. 632-658.

Khlebnikov V. *Sobranie proizvedenii* [Collected Works]. Edited by Tynyanov Yu. and Stepanov N., Leningrad, Izdatelstvo pisateley v Leningrade Publ., 5 vols, 1928-1933.

Khlebnikov V. *Neizdannye proizvedeniya* [Unpublished Works]. Edited by Khardzhiev N. and Grits T., Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1940.

Khlebnikov V. *Sobranie sochinenii, faksimil'noe izdanie* [Collected Works, faximile edition]. Edited by Markov V., München, Wilhem Fink Verlag Publ., 4 Bände, 1968-1972.

Khlebnikov V. *Tvoreniya* [Creations]. Edited by M.Ya. Polyakov, Grigoriev V.P. and Parnis A.E., Moscow, Sovetskii pisatel, 1986.

Khlebnikov V. *Sobranie sochinenii v 6-ti tomakh* [Collected Works in 6 volls]. Edited by Duganov R.V., Moscow, IMLI Ran Nasledie Publ., 2000-2006.

Mayakovsky V.V. *Polnoe sobranie sochinenii: V 13 t.* [The Complete Collection of Works in 13 volls]. Moscow, Gosudarstvennoe izdatelstvo khudozhestvennoy literatury Publ., 1955-1961.

Pertsova N. *Slovar' neologizmov Velimira Khlebnikova* [The Dictionary of V. Khlebnikov's Neologisms]. Vienna-Moscow, Wiener slawistischer Almanach Publ., Sonderband 40, 1995.

Polyakov Vl. *Knigi russkogo kubofuturizma* [The Books of Russian Cubo-Futurism]. Moscow, Hyleya Publ., 1998 (in Russ.)

Potsebnya A.A. [Notes about a Theory of Literature]. Potebnya A.A. *Slovo i mif* [Word and Myth], edited by Toporkov A.L., Moscow, Publisher "Pravda" Publ., 1989 (in Russ.)

Shklovskii V. [The Resurrection of the Word]. *Texte der Russischen Formalisten*, edited by Stempel W.D., vol. II, München: 1972, W. Fink, pp. 12-14 (in Russ.)

Stempel W. D. (Ed.) *Texte der Russischen Formalisten*. Vol. II. Munchen, W. Fink Publ., 1972.

Stepanov N. [The Creation of V. Khlebnikov]. Khlebnikov V. *Sobranie sochinenii* [Collection of Works]. 5 vols, Leningrad, Izdatelstvo pisateley v Leningrade Publ., 1928, vol. I, pp. 33-64 (in Russ.)

Stepanov N. *Velimir Khlebnikov: zhizn' i tvorchestvo* [V. Khlebnikov. His Life and Work]. Moscow, Sovetskii pisatel Publ., 1975.

Tynyanov Yu. [About Khlebnikov]. Khlebnikov V. *Sobranie sochinenii* [Collection of Works]. 5 volls, Leningrad, Izdatelstvo pisateley v Leningrade Publ., 1928, vol. I, pp. 19-30. (In Russ.)

М. В. Поздняков

Московский Государственный Индустриальный Университет
(Россия, Москва)
max1997im@gmail.com

Языковая креативность в русских переводах Мартина Хайдеггера

В настоящей статье рассматриваются проблемы, связанные с переводом на русский язык сочинений немецкого философа XX века Мартина Хайдеггера. Автором дан обзор характерных способов построения философом своего понятийного аппарата и возникающих как следствие проблем с переводом его на русский язык. Выделены базовые стратегии перевода, в том виде как они предстают у В.В. Бибихина, А.В. Михайлова и некоторых других.

Далее на наиболее характерных примерах, а именно понятиях «Dasein» (вот-бытие), «Ereignis» (событие), «Man» (люди), «Ge-stell» (по-став) и др., в статье демонстрируется, как по-разному переводчики решали двоякую задачу — трансляции на русский язык мысли Хайдеггера и презентацию на русском его экспериментов с немецким языком. Языковая креативность в русских переводах Хайдеггера является неизбежным ответом на двоякий вызов его текстов. Переводчик должен сначала понять, что именно обозначают новые термины философа, а затем найти или создать в русском языке слова, адекватные описываемым феноменам, воспроизводя при этом корневые связи, тянущиеся через текст оригинала.

Ключевые слова: русские переводы Хайдеггера, авторская терминология Хайдеггера, стратегии перевода, отказ от понятий метафизики, Михайлов А.В., Бибихин В.В., корнесловие, гнездо однокоренных слов, вот-бытие (Dasein), событие (Ereignis), Некто (Man), по-став.

В данной статье пойдёт речь о проблемах, связанных с переводом текстов Хайдеггера. Мартин Хайдеггер — крупный немецкий философ XX века. Проблемы, возникающие при переводе его текстов, вызваны тем, что при выработке своей оригинальной философской терминологии он весьма нестандартно работал с самим немецким языком. Это приводит к большим трудностям при переводе. Для начала я кратко охарактеризую сами принципы и приёмы Хайдеггера. Затем на наиболее показательных примерах будут продемонстрированы решения конкретных переводческих задач, в которых и проявляется языковая креативность отечественных переводчиков.

Общие проблемы и характерные приёмы построения терминов и построения смысла у Хайдеггера.

1) Хайдеггер сначала частично, а затем практически полностью отказался от традиционных философских терминов при построении

своей теории. Он мотивировал это рядом соображений, которые я воспроизведу очень кратко. Во-первых, он считал, что язык западной философии навязывает исследователю имплицитные трактовки онтологических феноменов (бытия, сознания, истины и проч.), каковые трактовки к тому же совершенно не отрефлексированы. Во-вторых, традиционная терминология, как он полагал, просто неадекватна рассматриваемым им феноменам. В 20-е годы (в частности, в основном своём трактате «Бытие и время») Хайдеггер ещё пытается использовать для своих нужд феноменологический язык как единственное приемлемое средство, но в 30-е годы он отказывается и от него и практически полностью переходит на свой собственный искусственный язык. Точнее, он пытается его построить.

2) В трактате «Бытие и время» применяется приём, суть которого в том, что берётся распространённое и достаточно неприметное слово немецкого языка, из которого делается философский термин, наполняемый новым смыслом. Это, в частности, происходит со словами Dasein (наличие), Welt (мир), Sorge (забота), Entwurf (проект). В этом случае проблема для переводчика в том, что перевод словарным значением искажает авторский смысл. Чуть ниже эта ситуация будет рассмотрена на наиболее показательном примере — термине «Dasein».

3) Хайдеггер отталкивается от некоего исходного слова немецкого языка и развёртывает языковое гнездо однокоренных слов. При этом возникают, вернее, осознанно создаются два эффекта. Во-первых, производится акцентировка на корне исходного слова, что часто приводит к явному отходу от традиционного его смысла в немецком языке и заставляет переводить данный термин не словарным значением. Но сложность для переводчика в том, что одновременно Хайдеггер создаёт второй эффект: корневые связи становятся чем-то вроде грибницы, которая прорастает через текст.

Денотаты слов, связанных одним корнем, трактуются Хайдеггером как взаимосвязанные онтологические феномены. То есть, связь, которая в тексте выглядит как связь морфем, понимается им как связь структур самого предмета анализа. Преимущественно это бытийные структуры. На поверхности у нас есть грибы, а в почве связывающая их грибница. Грибы — это слова, а их грибница — это связь через корни таких слов. Зачастую именно на этой корневой связи держится смысл обширных фрагментов поздних хайдеггеровских текстов.

В этой ситуации перед переводчиком встаёт та проблема, что словарные значения однокоренных немецких слов на русском языке часто

не имеют общего корня. Соответственно, если он будет следовать буквальному русскому переводу слов, пропадут языковая и смысловая связи, наличествующие в оригинале. Ниже подобная ситуация будет рассмотрена на примере термина «Ereignis».

4) Хайдеггер создаёт неологизмы от уже существующих немецких слов рядом способов. Это может быть превращение существительного в глагол, превращение глагола в существительное. Во втором случае он применяет два способа: либо существительное становится субстантивацией некого действия или состояния, либо из глагола извлекается корень, и из него создается существительное. В последнем случае на выходе получается специфический термин, которым он, как правило, обозначает суть некоторого явления.

Существуют разные стратегии перевода текстов Хайдеггера. Первая состоит в том, что при переводе необходимо максимально близко транслировать и мысль Хайдеггера, и его оригинальную немецкоязычную форму изложения. По всей видимости, в основании этой стратегии лежит соображение, что именно такой немецкий язык Хайдеггер считал адекватным для своей мысли, а, значит, это необходимо отразить в переводе. При таком подходе получающийся на выходе русский текст часто выглядит неестественным и возникает ощущение очевидного насилия над ним. Это ощущение прежде всего возникнет у читателя, незнакомого с немецким оригиналом. Однако человек, знающий немецкий и читавший текст оригинала, видит поразительную точность, почти кальку с немецкого. Такая стратегия осознанно и последовательно применена В.В. Бибихиным в русском переводе «Бытия и времени». Надо отметить, что ему часто ставят в упрёк эту манеру перевода. Следует также заметить, что для других текстов Хайдеггера Бибихин избирает другие средства.

Вторая стратегия базируется на соображении, что для текста Хайдеггера необходимо находить адекватные русскому языку средства перевода. Текст должен восприниматься русскоязычным читателем пусть даже и сложно, но в нём не должен возникать эффект, так сказать, избыточного разрушения русского языка. К этому соображению добавляется также следующий аргумент: коль скоро Хайдеггер стремится выйти на уровень корнесловия и тем самым вскрывает в общеупотребительных немецких словах их затёртую архаическую основу, то нечто подобное должно происходить и в русском переводе. Он тоже должен идти к корням русских слов, подымать пласт мало употребляемых, устаревших слов, нестандартных этимологий. Описанная стратегия прежде всего

прослеживается у другого крупного переводчика А.В. Михайлова. В том же духе действовала Т.В. Васильева [2004] и, в определённой степени, Н.О. Гучинская [Хайдеггер 1997]. Данную стратегию оправданно применять в отношении к текстам Хайдеггера 30-х и более поздних годов.

Между этими крайними стратегиями существуют как бы промежуточные варианты, которые могут быть оценены как более или менее успешные для каждого конкретного текста, с которым работал переводчик. Здесь я не располагаю возможностью полноценного освещения всех переводов и рассмотрю лишь наиболее показательные примеры.

1. das Dasein, das Da-sein.

Присутствие, наличное бытие, существование.

da — вот, здесь, тут.

В обыденном словоупотреблении «Dasein» означает ‘присутствие’, ‘наличие’ и является субстантивацией глагола *dasein*, означающего ‘присутствовать’, ‘быть здесь’, ‘наличествовать’. Согласно Г. Менде, в 1725 г. это слово впервые было использовано Готшедом для перевода на немецкий язык латинского слова *existentia* (существование) [Менде 1958: 84], и с тех пор у Канта, Шеллинга, Гегеля это слово означало ‘наличное бытие’. В частности, речь могла идти о человеческом Dasein. В таком же духе это слово использовалось в философии жизни. В отличие от них Хайдеггер использует «Dasein» для обозначения сущего, которым является человек, и только он. При этом практически с первых же строк трактата человек как «носитель» этой сущности, человек, традиционно понимаемый как телесный или мыслящий индивидуум, расплывается и исчезает.

В принципе, можно было бы сохранить перевод «Dasein» как «присутствие», подразумевая под этим именно человеческое присутствие. Но Хайдеггер подчёркивает в нём приставку *Da-*, которая употребляется в немецком языке также в виде наречия и означает ‘вот’, ‘здесь’, ‘тут’. Хайдеггер широко использует эти значения. Достаточно скоро выясняется, что «Dasein» нужно понимать именно как «Da-sein», а именно, что это сущее «есть способом бытия своим “вот” (Da)» [Heidegger 1986: 133]. Под этим «Da» понимается, с одной стороны, открытость этого сущего и его бытия, т.е. то, что посредством этого Da Dasein находится у себя на виду, обнаруживает, как обстоят дела с окружающим и с ним самим. С другой стороны, посредством этого Da Dasein *есть* Da, т.е. всегда есть определённым образом, заброшено в своё Da. Посредством

Da Dasein и обнаруживает нечто и обнаруживается само. Многозначность слова «Da», а также очевидная нетрадиционная семантика термина «Dasein» и лежат в основе проблемы поисков русского перевода данного термина.

Итак, какие же варианты выработали отечественные переводчики.

А) Dasein — вот-бытие, присутствие.

Da — вот. Пер. Бибихина В.В.

«Das Dasein ist existierend sein Da, besagt einmal: Welt ist «da»; deren Da-sein ist das In-Sein» [Heidegger 1986: 143].

«Присутствие есть экзистируя свое вот, значит, во-первых: мир "присутствует"; его *бытие-вот* есть бытие-в» [Хайдеггер 1997: 143].

Б) Dasein — здесь-бытие

Da — здешность. Пер. Михайлова А.В.

«Das Dasein ist existierend sein Da, besagt einmal: Welt ist «da»; deren Da-sein ist das In-Sein» [Heidegger 1986: 143].

«Здесь-бытие как здесь-бытие экзистирующее есть своя здешность — это значит и следующее: мир есть "здесь", есть "здешность": здесь-бытие мира есть внутри-бытие» [Хайдеггер 1993: 3].

В) Dasein — сию-бытность

Da — сиютность. Пер. Гучинской Н.О.

«Das Wesen des Menschen ist innerhalb der Seinsfrage gemäß der verborgenen Anweisung des Anfangs als *die Stätte* zu begreifen und zu begründen, die sich das Sein zur Eröffnung ernötigt. Der Mensch ist das in sich offene Da. In dieses steht das Seiende herein und kommt zum Werk. Wir sagen daher: Das Sein des Menschen ist, im strengen Sinn des Wortes, das "*Da-sein*"» [Heidegger 1983: 214].

«Сущность человека следует постигать и обосновывать сообразно скрытому в начале указанию внутри вопроса о бытии как то *место,* в котором бытие нуждается для самораскрытия. Человек есть открытая в себе сиютность (Da). Внутрь оной поставляет себя и начинает действовать сущее. В связи с ним мы говорим: бытие человека, в строгом смысле слова, есть "сию-бытность" (Dasein)» [Хайдеггер 1997: 109].

Г) Для полноты картины следует упомянуть также мнение по поводу «Dasein» ещё одного переводчика Хайдеггера — Васильевой Т.В. Несмотря на то, что в своё время в собственном переводе Хайдеггера она использовала уже имевший хождение вариант «здесь-бытие» [Хайдеггер 1991: 41], тем не менее, осмысляя проблему перевода хайдеггеровской терминологии гораздо позже, в исследовательской статье, она пишет следующее: «Немецкое слово состоит из Da и sein, но это нор-

мальное немецкое слово и переводить его ненормальными русскими “здесь-бытие”, “тут-бытие”, “вот-бытие” и т.п. — это акты и жесты переводческого отчаяния, но никак не плоды зрелого размышления <…> Всё, что говорит и мыслит М. Хайдеггер за, под и над словом Dasein, остаётся укоренённым в его отечественном “ist da” (есть здесь, вот, присутствует, наличествует. — *М. П.*). Русское слово “бытиё” (именно так, бытиё, а не профессионально ограниченное бытие) имеет наследство и наследственность не меньшие, чем немецкое Dasein. Хотелось бы надеяться, что к этому русская хайдеггериана придёт в конце концов и на этом слове успокоится. … главное слово хайдеггеровского философствования: человеческое бытие, осознающее свою временную ограниченность, свою жизненную полноту как просвет между ничто происхождения и ничто ухода, как открытость всей совместной и совместимой с ним жизни:

…но я живу, и на земле моё
кому-нибудь любезно бытиё… (1828)

Если бы Хайдеггер знал это стихотворение Ев. Баратынского … он непременно бы оставил собственноручное завещание: Dasein — это бытиё, мыслимое по-русски» [Васильева 2002: 324–325].

2. das Ereignis.

Словарный перевод:

– событие.

Группа однокоренных слов:

eigen — свой, собственный, ereignen sich — случаться, сбываться, Eignung — годность, eignen sich — годиться, подходить, Zueignung — присвоение, Übereignung — передача в собственность, Eigentum — собственность.

A) Ereignis — событие

Eignen — собственное. Пер. Доброхотова А.Л.

Es gilt, dieses Eignen, worin Mensch und Sein einander ge-eignet sind, schlicht zu erfahren, d.h. einzukehren in das, was wir das *Ereignis* nennen [Heidegger 2006: 45].

«Речь о том, что надо попросту испытать, т.е. обратиться к тому Собственному (Eignen), в котором человек и бытие друг к другу приспособлены (ge-eignet), к тому, что мы называем Событие (Ereignis)» [Хайдеггер 1991: 76–77].

Б) Ereignis — событие.

das Eigen — собственное существо, в котором сбываются.

Zueignen — вверение, Übereignen — вручение, ereignen — давать сбыться, сбываться.

Пер. Бибихина В.В.

«Im Schicken des Geschickes von Sein, im Reichen der Zeit zeigt sich ein Zueignen, ein Übereignen, nämlich von Sein als Anwesenheit und von Zeit als Bereich des Offenen in ihr Eigenes. Was beide, Zeit und Sein, in ihr Eigenes, d. h. in ihr Zusammengehören, bestimmt, nennen wir: *das Ereignis*» [Heidegger 2007: 24].

«Во вместительной уместности бытия, в протяжении времени являет себя вверение, вручение, а именно бытия как присутствия и времени как области открытого простора — их собственному существу, в котором они сбываются. То, чем определяются оба, время и бытие, в их собственное существо, т.е. в их взаимопринадлежность, мы называем *событие*» [Хайдеггер 1993: 402–403].

«Der Sach-Verhalt ereignet erst Sein und Zeit aus ihrem Verhältnis in ihr Eigenes, und zwar durch das im Geschick und im lichtenden Reichen sich verbergende Ereignen» [Heidegger 2007: 24].

«Положение-вещей впервые даёт бытию и времени из содержащей их взаимопринадлежности сбыться в их собственном существе, а именно через таящееся в уместности и в протяжении просвета событие» [Хайдеггер 1993: 402–403].

В) Ereignis — обособляющее-высвояющее приспособление, das Eigen — собственное, Zueignen — присвоение, Übereignen — перевод в свою собственность, ereignen — осабливая, высваивать.

Пер. Солодовниковой А.С.

«Im Schicken des Geschickes von Sein, im Reichen der Zeit zeigt sich ein Zueignen, ein Übereignen, nämlich von Sein als Anwesenheit und von Zeit als Bereich des Offenen in ihr Eigenes. Was beide, Zeit und Sein, in ihr Eigenes, d. h. in ihr Zusammengehören, bestimmt, nennen wir: *das Ereignis*» [Heidegger 2007: 24].

«В посыле судьбы бытия, в простирании времени проявляет себя некое присвоение, некий перевод в свою собственность — чего? бытия как присутствия и времени как сферы открытого, бытия и времени в их собственном. То, что определяет их обоих — и время и бытие — в их собственном, а это значит в их взаимопринадлежности, мы назовём: обособляющее-высвояющим приспособлением das Ereignis» [Хайдеггер 1991: 96].

«Der Sach-Verhalt ereignet erst Sein und Zeit aus ihrem Verhältnis in ihr Eigenes, und zwar durch das im Geschick und im lichtenden Reichen sich verbergende Ereignen» [Heidegger 2007: 24].

«Взаимоположение предметов, осабливая, высваивает бытие и время из их соотношения в их собственное, а происходит это благодаря тому, что в посыле судьбы и в просвете простирания скрывает себя обособляющее-высвояющее присвоение» [Хайдеггер 1991: 96].

3. Das Man.

Man — безличное местоимение применяемое в случаях, когда не указывается, неизвестно действующее лицо или лица, или указание конкретности лица необязательно, не имеет значения. В зависимости от контекста либо вообще никак не переводится, либо переводится как «все», «кто-то», «некто», «люди» и т.д. Хайдеггер делает из этого технического местоимения философский термин, которым обозначает анонимного субъекта повседневного человеческого бытия, который, по существу, и проживает его повседневную жизнь, поскольку все поведение и любые решения строятся по шаблонам, стереотипам, короче, с фундаментальной оглядкой на неких «Других» людей.

А) «Люди». Пер. Бибихина В.В.

«In dieser Unauffälligkeit und Nichtfeststellbarkeit entfaltet das Man seine eigentliche Diktatur. Wir genießen und vergnügen uns, wie *man* genießt; wir lesen, sehen und urteilen über Literatur und Kunst, wie *man* sieht und urteilt; wir ziehen uns aber auch vom «großen Haufen» zurück, wie *man* sich zurückzieht; wir finden «empörend», was *man* empörend findet. Das Man, das kein bestimmtes ist und das Alle, obzwar nicht als Summe, sind, schreibt die Seinsart der Alltäglichkeit vor» [Heidegger 1986: 126–127].

«В этой незаметности и неустановимости люди развертывают свою собственную диктатуру. Мы наслаждаемся и веселимся, как *люди* веселятся; мы читаем, смотрим и судим о литературе и искусстве, как *люди* смотрят и судят; но мы и отшатываемся от “толпы”, как *люди* отшатываются; мы находим “возмутительным”, что *люди* находят возмутительным. Люди, которые не суть нечто определенное и которые суть все, хотя не как сумма, предписывают повседневности способ быть» [Хайдеггер 1997: 126–127].

Б) «Некто». Пер. Борисова Е.В.

«Man genießt und vergnügt sich, wie man genießt, und wir lesen und urteilen über die Literatur, wie man urteilt, wir hören Musik, wie man Musik hört, wir sprechen über etwas, wie man spricht» [Heidegger 1979: 338].

«Некто смакует что-то и наслаждается чем-то, как это принято; мы читаем и судим о литературе, как судят люди, мы слушаем музыку, как это делают все, мы говорим о чем-то так, как об этом говорят» [Хайдеггер 1998: 259]

В) «Среднее, или неопределённо личное». Пер. Михайлова А.В.

«In dieser Seinsart gründet der Modus des alltäglichen Selbstseins, dessen Explikation das sichtbar macht, was wir das «Subjekt» der Alltäglichkeit nennen dürfen, das Man» [Heidegger 1986: 114].

«В этом способе бытия основывается модус повседневного бытия самостью, экспликация какового проясняет то, что позволено будет называть “субъектом” повседневности — средним, или неопределённо-личным» [Хайдеггер 1993: 319].

4. Последний блок нововведений в русских переводах — это те ситуации, где переводчик вынужден вслед за Хайдеггером образовывать новые слова как производные от уже существующих глаголов или существительных.

А) das Gebirg. По поводу перевода «das Gebirg» Бибихин замечает: «Das Gebirg (собирательное от bergen сохранять, таить) так же отсутствует и так же понятно в немецком языке, как предлагаемое здесь нами в русском переводе корневое новообразование «хран» [Хайдеггер 1993: 431].

«Der Tod birgt als der Schrein des Nichts das Wesende des Seins in sich. Der Tod ist als der Schrein des Nichts das Gebirg des Seins» [Heidegger 2000: 180].

Перевод Бибихина В.В.:«Смерть как ковчег Ничто хранит в себе существенность бытия. Смерть как ковчег Ничто есть хран бытия» [Хайдеггер 1993: 324].

Б) das Ge-stell. Хайдеггер вводит данный термин для осмысления глубинной сути техники. При этом он очевидным образом отходит от значения немецкого слова «das Gestell», словарными значениями которого являются «остов, каркас и т.п.». Авторский смысл строится им на основе следующих глаголов: stehen — стоять, stellen — ставить, bestellen — заказывать, Bestand — постоянство, стабильность, прочность, состав, запас.

«Ge-stell heißt das Versammelnde jenes Stellens, das den Menschen stellt, d. h. herausfordert, das Wirkliche in der Weise des Bestellens als Bestand zu entbergen. Ge-stell heißt die Weise des Entbergens, die im

Wesen der modernen Technik waltet und selber nichts Technisches ist» [Heidegger 2000: 21].

Перевод Бибихина В.В.: «По-ставом мы называем собирающее начало той установки, которая ставит, т. е. заставляет человека выводить действительное из его потаенности способом поставления его как состоящего-в-наличии. По-ставом называется тот способ раскрытия потаенности, который правит существом современной техники, сам не являясь ничем техническим» [Хайдеггер 1993: 229].

Интересные соображения о термине «Ge-stell» высказывает Т.В. Васильева. Из-за недостатка места просто отсылаю к источнику [Васильева 2002: 327].

Заключение.

Хорошо видно, что при переводе текстов Хайдеггера на русский язык применяются самые разные средства. Во-первых, у переводчика может быть базовая стратегия перевода. Это может быть или установка на максимальную близость к языку оригинала, который выглядит весьма неестественным даже для немецких читателей. Тогда при переводе возникает неизбежный эффект не совсем русского языка. Или же имеется установка на передачу смысла, возможно, даже отступая от буквы оригинала. Во-вторых, в тех случаях, где Хайдеггер явно строит философский смысл на корнесловии, переводчику приходится искать русский аналог такого семейства однокоренных слов и стараться протянуть эту нить через перевод, не теряя при этом смысл предложений.

Литература

Васильева Т.В. Оглянись в недоумении // Васильева Т.В. Комментарии к курсу античной философии. М.: Издатель Савин С.А., 2002.

Васильева Т.В. Семь встреч с Хайдеггером. М.: Издатель Савин С.А., 2004.

Менде Г. Очерки о философии экзистенциализма. М., 1958.

Хайдеггер М. Бытие и время. М.: Ad Marginem, 1997.

Хайдеггер М. Время и бытие. Статьи и выступления. М: Республика, 1993.

Хайдеггер М. Вопрос о технике // Хайдеггер М. Время и бытие. Статьи и выступления. М.: Республика, 1993.

Хайдеггер М. Введение в метафизику. СПб: Высшая религиозно-философская школа, 1997.

Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. М.: Гнозис, 1993.

Хайдеггер М. Пролегомены к истории понятия времени. Томск: Водолей, 1998.

Хайдеггер М. Разговор на просёлочной дороге. М.: Высшая школа, 1991.

Heidegger M. Die Frage nach der Technik. GA Bd. 7. Frankfurt am Main, 2000.

Heidegger M. Der Ding. GA Bd. 7. Frankfurt am Main, 2000.

Heidegger M. Einführung in die Metaphysik. Gesamtausgabe. Bd. 40. Frankfurt am Main, 1983.
Heidegger M. Prolegomena zur Geshichte des Zeitbegriffs. GA. Bd. 20. Frankfurt am Main, 1979.
Heidegger M. Satz der Identitat. GA. Bd. 11. Frankfurt am Main, 2006.
Heidegger M. Sein und Zeit. Tübingen, 1986.
Heidegger M. Zeit und Sein. GA. Bd. 14. Frankfurt am Main, 2007.

Maxim V. Pozdnyakov
Moscow State Industrial University
(Russia, Moscow)
max1997im@gmail.com

LINGUISTIC CREATIVITY IN THE RUSSIAN TRANSLATIONS OF MARTIN HEIDEGGER

This article looks at the problems related to the translation into the Russian language of the works of the 20th century German philosopher Martin Heidegger. The author has given an overview of some characteristic ways the philosopher builds up his conceptual framework and problems with its translation into the Russian language arising as a consequence. Basic strategies of translation have been laid out, as presented by V.V. Bibikhin, A.V. Mikhailov and some others.

Further on based on the most typical examples, namely such notions as «Dasein», «Ereignis», «Man», «Ge-stell» and others, the article demonstrates different ways the translators solved the two-fold task of translating Heidegger's ideas into Russian and presenting his experiments with the German language in Russian.

Linguistic creativity in Russian translations of Heidegger's works is the inevitable response to the ambivalent challenge of his texts. The translator should first understand what exactly the philosopher's new terms mean and only then find or create words appropriate to the phenomena in question in the Russian language, reproducing at the same time the root-related connections running throughout the original text

Key words: Heidegger, Russian translations of Heidegger, translation strategies, refusing the idea of metaphysics, V.V. Bibikhin, A.V. Mikhailov, etymology, cognate word families, Dasein, Ereignis, Man.

R e f e r e n c e s

Vasil'eva T.V. [Look Back in Perplexity]. Vasil'eva T.V. *Kommentarii k kursu antichnoj filosofii* [Comments on the course of ancient philosophy]. Moscow, Izdatel' Savin S.A. Publ., 2002.
Vasil'eva T.V. *Sem' vstrech s Hajdeggerom* [The Seven Meetings with Heidegger]. Moscow, Izdatel' Savin S.A. Publ., 2004.
Mende G. *Ocherki o filosofii jekzistencializma* [Essays on the philosophy of ekzistentsializm]. Moscow, 1958.
Hajdegger M. *Bytie i vremja* [Existence and Time]. Moscow, Ad Marginem Publ., 1997.
Hajdegger M. *Vremja i bytie. Stat'i i vystuplenija* [Time and Existence. Articles and Speeches]. Moscow, 1993.
Hajdegger M. [The Question concerning Technics]. Hajdegger M. *Vremja i bytie. Stat'i i vystuplenija* [Time and Existence. Articles and Speeches]. Moscow, 1993.

Hajdegger Martin. *Vvedenie v metafiziku* [Introduction to metaphysics]. Saint-Petersburg, 1997.
Hajdegger M. *Raboty i razmyshlenija raznyh let* [Working and thinking in different years]. Moscow, 1993.
Hajdegger Martin. *Prolegomeny k istorii ponjatija vremeni* [Prolegomena to the history of the concept of time]. Tomsk, Vodolej Publ, 1998.
Heidegger M. *Die Frage nach der Technik. GA* [The Question concerning Technics. Collected Works]. Vol.7. Frankfurt am Main, 2000.
Heidegger M. *Der Ding. GA* [The Thing. Collected Works]. Vol.7, Frankfurt am Main, 2000.
Heidegger M. *Einführung in die Metaphysik. Gesamtausgabe* [Introduction to Metaphysics. Collected Works]. Vol. 40, Frankfurt am Main 1983.
Heidegger M. *Prolegomena zur Geshichte des Zeitbegriffs. GA* [Prolegomena to the History of the Concept of Time. Collected Works]. Vol 20, Frankfurt am Main 1979.
Heidegger M. *Satz der Identitat. GA* [Collected Works]. Vol.11, Frankfurt am Main 2006.
Heidegger M. *Sein und Zeit* [Existence and Time]. Tübingen, 1986.
Heidegger M. *Zeit und Sein. GA* [Time and Existence. Collected Works]. Vol.14, Frankfurt am Main, 2007.

Сергей Е. Бирюков

Университет им. Мартина Лютера
(Германия, Галле-Виттенберг)
sibirjukov@gmail.com

О трансформационной поэтике

В настоящей статье авангардная поэтика рассматривается как поэтика трансформаций. В историческом авангарде это обращение к анагарамме/метатезе, палиндрому, акростиху, различным способам переразложения слова, наконец, изобретение собственного языка — заумного, который на самом деле являлся наиболее радикальной трансформацией обычного языка.

Велимир Хлебников, явно под влиянием этих открытий, провел глобальный эксперимент по трансформации слов, своего рода нового словообразования. Его идеи «мелкой колки слов», «смысловых созвездий слов», «свободной плавки» славянских слов и практические разработки этих идей остаются актуальными и вдохновляющими. Этими проблемами много занимался В.П. Григорьев.

Неоавангард использует открытия предшественников и добавляет свое. Так, Г. Спешнев выстраивает огромные словесные массивы из паронимов. Е. Мнацаканова использует секвенционность, вокализируя и консонируя стиховое пространство почти до превращения в музыкальное произведение. А. Альчук создает цепочку новых смыслов перетеканием семантически нагруженных морфем. В. Шерстяной создает значимый текст на основе отдаленно родственных слов, кроме того, он демонстрирует трансформации самого алфавита, проникая к истокам его образования, разделяя графемы на элементы и вновь соединяя. Ры Никонова и Сергей Сигей проводят серию различных трансформаций, учитывая значимость начальной буквы слова, на чем настаивал Хлебников. Таким образом, трансформпоэтика приобретает все большее значение и влияние в поэзии, соединяя современные поиски с поисками начала XX века.

Ключевые слова: авангард, трансформпоэтика, паронимы, заумная поэзия.

Авангардная поэтика — это поэтика трансформаций. В историческом авангарде наиболее активно с трансформами работали В. Хлебников, А. Крученых, В. Каменский, И. Зданевич, Неол Рубин. Во второй половине XX в. к трансформатике обращается Г. Спешнев, чье творчество открывается только сейчас, а также палиндромисты Н. Ладыгин, Д. Авалиани, В. Гершуни. Трансформационная поэтика становится ведущим принципом в творчестве Е. Мнацакановой, Ры Никоновой, С. Сигея, В. Шерстяного, Е. Кацюбы, К. Кедрова, А. Альчук, А. Федулова, Н. Азаровой, Е. Харитонова, А. Горнона, Б. Гринберга, П. Байкова и ряда других авторов, хорошо представленных в журналах «Другое полушарие», «Журнал поэтов», «Дети Ра», «Футурум-арт».

(Заметим здесь, что сходные процессы мы можем наблюдать в новейшей белорусской, украинской и немецкой поэзии.)

Само явление трансформации связано с открытием внутренней формы слова и фонемы как мельчайшей строительной единицы слова. Хлебников явно под влиянием этих открытий провел глобальный эксперимент по трансформации слов, выявлению новых смыслов. Это особенно наглядно явлено в его произведениях «Перевертень», «Разин», «Пен пан», где метатеза и палиндромия создают условия для прорыва к новым смыслам, хотя используются обычные слова. Но благодаря необычным позициям создается оригинальная по звучанию и выразительности картина. Каменский в своих «железобетонных поэмах» разрывает слова, помещая фрагменты слов в отдельные сегменты, создавая таким образом своеобразное звуковое полотно. Неол Рубин пользуется разрывными словами, то есть, помещает в разрыв одного слова другое, пытаясь соперничать с кинематографом в передаче движения, быстрой смены событий. Как например в стихотворении «Кинема»:

Он котелковый сте-делопенный
Из дома авто-скрылся-мобиле
Любовь-окновник чуть вдохновенный
В движеньях порван в мышином стиле
Толпа подпрыгни загрубосмейся
Вот вот у фильмы све-мелько-рцанье
Сплывет как крейсер
О обожанье
Час в темноте
При све-тусклете
Вон те, вон те
Ресницы мне
Иль эти.

[Бирюков 2003: 135]

Неоавангард использует открытия предшественников и добавляет свое. Так, Г. Спешнев выстраивает огромные словесные массивы из паронимов. Е. Мнацаканова использует секвенционность, вокализируя и консонируя стиховое пространство почти до превращения в музыкальное произведение. А. Альчук создает цепочку новых смыслов перетеканием семантически нагруженных морфем. В. Шерстяной создает значимый текст на основе отдаленно родственных слов, кроме того, он демонстрирует трансформации самого алфавита, проникая к истокам его образования, разделяя графемы на элементы и вновь соединяя. Ры

Никонова и Сергей Сигей проводят серию различных трансформаций, учитывая значимость начальной буквы слова, на чем настаивал Хлебников.

Степень раскрепощения слова и раскрепощения внутри самого слова у поэтов неоавангарда значительно усилилась. Прежде всего это углубление в язык и не только критика языка (а новое творчество это всегда критическое отношение к языку), который воспринимается как вывихнутый и надо вправить сустав.

Собственно надо говорить не о критике языка, а о критике языковых суррогатов. Такой критикой и восстановлением справедливости по отношению к языку занимается искусство, условно называемое авангардом. В начале XX века авангардная поэзия с разных сторон провела ревизию слова, это была ревизия на сочетаемость, ревизия внутрисловная, вплоть до фонемного уровня. Стремление Хлебникова и других сблизить означаемое с означающим дало впечатляющие результаты. Первый авангард инспирировал появление второго и затем третьего.

Слово движется навстречу новым смыслам. Это уже не только сопряжения далековатых идей, но Со-вращения (А. Федулов) или Совращения (С.Б.), выворачивание (по Кедрову). Слово пронизывается взглядом насквозь. Создается своего рода система зеркал внутри слова, внутри фразы.

Взаимодействие между поэтическими мирами идет всегда. В случае обострения языковых поисков это взаимодействие становится особенно отчетливым, поэтические системы взаимопроницаются и взаимоотражаются. Парадокс современного состояния заключается в том, что авторы стремятся к предельной индивидуализации, но в то же время сталкиваются на узкой площадке эксперимента. Это столкновение дает новый сноп искр.

Наталья Фатеева в своей книге «Открытая структура», анализируя современные поэтические тексты, приходит к выводу, что: «…в современной поэзии тропы как семантические преобразования перестают играть первостепенную роль, а на их место приходят своеобразные “формотропы”, в которых транспозиция формы и смысловой перенос порождают единый трансформирующий поэтический “сдвиг”» [Фатеева 2006: 37–38].

Посмотрим на разных примерах, как это происходит сегодня. Пример из Елизаветы Мнацакановой:

но светло март март март вот светло март
нас танет нас тянет нас станет март
март словно мать
март светло мать
вот светло мать март словно март нагрянет
НЕ СТАНЕТ НАС, НО СВЕТЛОЙ ТЕНЬЮ ВСТАНЕТ
глянет март мать словно март нас нагрянет на глянет на
на нас на
глянет
ТЕНЬ МАТЕРИ КАК ТЕНЬ КАК ТЕМЕНЬ
март словно мать мать светло смерть
нас взглянет

вот светло март как светло мать
вот светло март как светло смерть

вот светло смерть как светлый март
нагрянет
нагрянут
светло смерти вечера

вот светло смерть как светло мать
за
глянет

[Мнацаканова 1994: 50]

Отчасти это похоже на сдвигологию Крученых. Однако Мнацаканова никак не соотносит себя с Крученых и в момент написания этого текста, возможно, даже не знала о его опытах. Эти переносы, слияния и разрывы слов пришли скорее всего из музыкального воплощения текста. Но запись осуществлена как бы поперек музыкальной напевной линии. При анализе подобных явлений мы сталкиваемся с проблемой, что у нас нет надлежащего инструментария. Такой текст подлежит исполнительской, голосовой интерпретации, и только затем можно попытаться выстроить описание. Автор в самом деле, как сказал бы Ежи Фарыно, движется к «речегенным инстанциям», причем, используя дефект дыхания. Он обнаруживает дискретность речевого потока, останавливает наше внимание на таких его фрагментах, которые мы не замечаем, проглатываем. И вот здесь происходит обновление, обострение слуха.

Подчеркнутый перенос технологических принципов одного искусства в другое и есть настоящий авангардный подход. Другое дело, что самим автором это может не осознаваться, либо такая трактовка его

может не устраивать. Но мы ведь имеем дело не с автором (в его естественных человеческих противоречиях), а с текстом. Да мы и не обладаем последней истиной, а лишь пользуемся опытом, на основе которого строим аналогии.

Еще несколько примеров из других авторов, работающих на стыках, сгибах и перекусах слов.

Посмотрим на «пейзаж гор. сов» Ры Никоновой:

Я рада видеть застекленным
БЕРБЕНЗГАУФ!
Лица овал — ГУ - РЮ
И тени куб — Пинт АУФР…
Вот шея губ
Одухотворённа БАРЗА!
Вот мыслит зуб
оплодотворённый
Вот ласточки ремень душистый
БРЫН ЗГИ ПЛЕТ
Жеже взлетел на стаю сосен
БРУН СТУ ПЛУТ
Поёт сова
А — А… О — А…
Росою листной — КРУНБЛ
крадётся краль
- весь в перьях –
опасноносен
Цветок заплыл в пустыню БРАУН — в глаза
Луна — заплаканная ваза –
БРАУНИНГОМ легла вдоль псов

[Никонова 2001: 80]

Теперь посмотрим, можно ли это произведение интерпретировать в рамках исследовательского дискурса любого направления. Но почти сразу придем к выводу, что дешифровке могут поддаться лишь отдельные фрагменты текста, при этом большей частью мы будем домысливать, например, можем представить себе, что слово «Браунинг», это имя поэта и что к этому имени автор идет с самого начала, накапливая букву «Б», порой приноравливаясь к сочетанию «Б» с «Р». Но это наблюдение мало что дает. «Браунинг» — вид пистолета? и Луна похожа на браунинг?

Даже если бы слово «Бербензгауф» было топонимом, это наше знание ничего бы не добавило к смыслу. И мы задаем вопрос; а где же тут смысл, есть ли он вообще?

Отвечу: есть! Смысл в смысле. И это не игра слов. Весь этот текст и есть смысл. Это то, что хотел сказать и сказал автор!

Допустим, кому-то не нравится. Но это уже другой смысл. Таким образом мы находим уже два смысла.

Третий смысл тоже возможен. Это мое, например, вмешательство в текст, где я меняю некоторые буквы только, не слова даже.

Но также возможен четвертый, пятый, шестой и бесконечное в принципе количество смыслов.

Смыслы здесь трансформируются и порождаются новые. Я не утверждаю, а предполагаю. И заумная поэзия — это, по-моему, предположение, **гипотеза о смысле**. В этом смысле (опять же) заумная поэзия в наибольшей степени отвечает понятию поэтического в романтическом ключе, как нечто неземное и недоступное пониманию в бытовом смысле!

Не менее резко неведомые смыслы выступают в фоносемантике Александра Горнона.

Поэт записывает свои стихи волнистыми строками. Борис Шифрин назвал систему записи Горнона «морфемной волной».

В принципе это довольно прозрачный прием, который реализуется в полной мере также в исполнениии:

дет-вора-дави-зе-воту
топ-альковый
топ-ляком
рейстаганки к Анне-к-доту
под обмотку матюгом

[Бирюков 2001: 260]

Как видим, здесь используется каламбурный принцип, но при этом он получает достаточно серьезную нагрузку. Тут действительно ощущается какое-то стихийное витгенштейнианство — стихотворная речь как будто на самом деле соответствует порождающим ее предметам и явлениям. Однако нельзя не заметить и приложенного к организации этого потока авторского усилия. В авторских переводах стихов в визуальный план Горнон прямо вводит изображения предметов. И это соединение визуального и вербального дает новую цепь соответствий. Здесь происходит новое опредмечивание слова.

Другой пример работы с переразложением слова — из Анны Альчук:

сказа НО:
1.
под арки неба
летиза кат
улит кусолнца
кусайп ока
жись
ть
не сломила
сильней об сто
я ТЕЛьств ни БУДДешь
нА ТОМ истой
2.
жизнь рас(с)
тени Й
луг — гул трав
БУ — тон тьмы
3.
стра Дания
принц
тень от ЦА
4.
сте пень ненужности
сту пень к
Не Бу
5.
знаю
о зеро
У ход

[Альчук 2001: 14]

Здесь явно используется сдвигология, элементы анаграмматизма. Надо учесть, что этот цикл написан на тему Гамлета, что в целом легко дешифруется. Такие тексты требуют голосового анализа, интерпретации произнесением.

С голосовыми проработакми текстового материала имеет дело и автор настоящей статьи как практик авангардной поэзии. Причем часто во взаимодействии с лингвистикой как наукой и с лингвистами. Приведу здесь пример из собственной книги «Поэзис». Идея, выдвинутая в полушутливой форме известным лингвистом, хлебниковедом и теоретиком лингвистической поэтики Виктором Петровичем Григорьевым, получила неожиданное для самого автора решение и развитие в поэтической форме…

СТИХИ НА «ИНГ»

Виктору Петровичу Григорьеву
вдохновенинг
докладингом оного «Славное будущее “инговых” форм в русском поэтическом языке» в мае 2005 года

я слово полюбил маркетинг
оно зеркалинг нашевреминг
в нем чувствинг умвинг
всей эпохинг
где нужен пилинг
как гуд ивнинг
где пьется пивинг
льется вининг
где холдинг или бодибилдинг
необходиминг
словно свининг
а может дажинг
словно спаринг
продолжимг
(форминг
«имг» реалинг)
в чем раздражилинг —
раздолбаинг
приколинг
бомбинг
церетелинг
конечно можнинг
и чайпитинг
и денинг-ночинг
перепутинг
но что за этимг?
полный скептинг?
вопросинг полнинг
диалектинг –
кто виноватинг…

все предыдущее отбросимг
оставим лишь одно –
любовинг

ливнинг

[Бирюков 2009: 127]

Своего рода парад трансформационной поэтики в своей книге «Formel vor» задает Сергей Сигей. В том числе он активно взаимодействует с историческим авангардом, часто формулируя творческие позиции предшественников и последователей прямо в поэтических текстах. Например, такого рода:

будущел уже не описывает как
будетлянин,
он выражает.
будетляне поверхность
сверху разрабатывали,
будущелы ее же
изнутри.
исходная позиция —
опыты велимира первого.
Хлебников — зазов,
будущелы за званых гостей
в его доме пируют,
хлебников — стол,
будущел — хлеб,
хлебников — пол,
будущел — пляска

[Segay 2005: 102]

Таким образом, мы можем отметить наличие различных линий поэтики, которую в целом следует обозначить как трансформационную. Истоки этой поэтики находятся в историческом авангарде, современный авангард актуализировал поиски вековой давности, раздвинув рамки операционных действий с языком. В том числе, мне представляется, что эти процессы, происходящие в поэзии, могут оказать воздействие на словообразовательную систему языка.

Литература

Бирюков С.Е. Року укор. Поэтические начала. М.: РГГУ, 2003.
Фатеева Н.А. Открытая структура: О поэтическом языке и тексте рубежа XX–XXI веков. М.: Вест-Консалтинг, 2006.
Мнацаканова Е. Vita breve. Пермь: Изд. Пермского ун-та, 1994. С. 50.
Никонова Ры. Ю: Избранные стихи. Madrid: Ediciones del Hebreo Errante, 2001.
Бирюков С.Е. Поэзия русского авангарда. М.: Изд-во Руслана Элинина, 2001.
Альчук А. Сказа НО // Журнал Поэтов, 2001, N°3.
Бирюков С. Поэзис. Стихи, композиции, визуалы, серийная техника. М.: Русский Гулливер, 2009.
Serge Segay. Formel vor. Footura blaok edition. Itzehoe, 2005.

Sergei E. Biryukov

Martin Luther University
(Germany, Halle-Wittenberg)
sibirjukov@gmail.com

ABOUT TRANSFORMATIONAL POETICS

The article considers avant-garde poetics as poetics of transformations. In the historical avant-garde it is an appeal to anagramme/metathesis, the palindrome, the acrostic, different ways of the word restructuring, and, finally, invention of one‘s own transrational language (zaum‘) which was in fact the most radical transformation of the common language.

Velimir Khlebnikov, apparently under the influence of these discoveries, conducted a global experiment for the transformation of words, a kind of new word formation. His ideas of „small splitting of words", „semantic constellations of words", „free melting" of Slavic words and practical development of these ideas remain relevant and inspiring. V. P. Grigoriev studied these problems extensively.

Neo-avant-garde uses the discoveries of predecessors and adds something new to them. Thus, G. Speshnev builds up huge verbal arrays of paronyms. E. Mnatsakanova uses sequentiality, vocalizing and consonizing verse space almost turning it into a piece of music. A. Al‘chuk creates a chain of new meanings by overflowing of semantically loaded morphemes. V. Sherstyanoi creates meaningful text on the basis of vaguely related words; in addition, he demonstrates transformation of the alphabet itself, reaching the roots of its formation, dividing graphemes into elements and connecting them again. Ry Nikonova and Serge Segay carry out a series of different transformations, taking into consideration the importance of the initial letter of the word, on which Khlebnikov insisted. Thus, transformpoetics gains more and more importance and influence in poetry, conecting modern creative endeavors with creative pursuit of the early 20th century.

Key words: avante-garde, transformpoetics, paronyms, zaum‘ poetry.

R e f e r e n c e s

Biryukov S.E. *Roku ukor. Poeticheskie nachala* [Roku ukor. Poetic fundamentals]. Moscow, Russian State Univ for the Humanities Publ., 2003.

Fateeva N.A. *Otkrytaya struktura: O poeticheskom yazyke i tekste rubezha XX–XXI vekov* [An open structure: About the poetic language of the turn of the 20th century]. Moscow, West-Consulting Publ., 2006.

Mnatsakanova E. *Vita breve.* Perm', Perm' Univ.Publ., 1994.

Nikonova Ry. *Yu: Izbrannye stikhi* [Yu: Selected poems]. Madrid, Ediciones del Hebreo Errante, 2001.

Biryukov S.E. *Poeziya russkogo avangarda* [The poetry of the Russian Avant-garde]. Moscow, Ruslan Elinin Publ., 2001.

Al'chuk A. Skaza NO. *Zhurnal Poetov*, 2001, no. 3, .p. 14. (In Russ.)

Biryukov S. *Poezis. Stikhi, kompozitsii, vizualy, seriinaya tekhnika* [Poezis. Poems, compositions, visuals, serial technique]. Moscow, Russkii Gulliver Publ., 2009.

Serge Segay. *Formel vor. Footura blaok edition*. Itzehoe, 2005.

О. Г. Ревзина

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

Поэтика Н. Гумилева

В статье общие положения поэтики Н. Гумилева рассматриваются в соположении с его поэтической практикой и на фоне полемики Н. Гумилева и А. Блока. Обсуждаются иерархия поэтических тем и выразительных средств, соотношение творчества и ремесла, способы поэтического воплощения «зримого» и «незримого» (внутреннего) мира, представления о субъективности и объективности в лирике.

Ключевые слова: общая поэтика, акмеизм, символизм, поэтический универсум, поэтический язык, объективность/субъективность в лирике.

Наука и поэзия. Свои теоретические воззрения Н. Гумилев изложил в статьях о поэтике 10-х годов XX столетия. Суммарно взгляды Н. Гумилева можно представить следующим образом: а) из двух тезисов «искусство для жизни» и «искусство для искусства» первый всё же более предпочтителен, поскольку в «нем больше понимания уважения к искусству и понимания его сущности» [Гумилев 1991, 4: 159]; б) словесное искусство выше других искусств, ибо слова — здесь Н. Гумилев цитирует Оскара Уайльда — это «музыка», «краски», «пластичные формы», но также «у них есть и мысль, и страсть, и одухотворенность» [Там же: 159–160]; поэзия, в свою очередь, выше прозы; в) будучи «явлением языка или особой формой речи», поэзия «содержит нечто, относящееся как к говорящему, так и к слушающему» [Там же: 186]. Поэзия — «один из способов выражения личности», «наши слова являются выражением лишь части нас, одного из наших ликов», при этом говорящий приписывает слушающему «те или иные свойства, находящиеся в нем самом». Установление в поэтическом произведении связи между говорящим и слушающим так, чтобы слова поэта «были действенными», Н. Гумилев считает предметом поэтической психологии; г) теория поэзии состоит из фонетики, стилистики («В стиле Бог показывается из своего творения, поэт дает самого себя, но тайного, неизвестного ему самому, позволяет догадаться о цвете своих глаз, о форме своих рук» [Там же: 162]), композиции («имеет дело с единицами идейного порядка и изучает интенсивность и смену мыслей, чувств и образов, вложенных в стихотворение» — [Там же: 186]) и эйдолологии

(«подводит итог темам поэзии и возможным отношениям к этим темам поэта» [Гумилев 1991, 4: 186]).

Равноценность и самоценность. Наряду с общей теорией поэзии Н. Гумилев в статье «Наследие символизма и акмеизм» сформулировал некоторые черты поэтики акмеизма в сопоставлении с поэтикой символизма (французского, германского, русского). Позиции акмеизма Н. Гумилев раскрывает в двух, впрочем, неразрывно связанных аспектах: поэтический универсум в соотнесении с неязыковым универсумом и поэтический дискурс eo ipso, как таковой. Эти главные позиции «манифеста акмеизма» в исполнении Н. Гумилева можно представить следующим образом. В противовес «родоначальникам германского символизма» Ницше и Ибсену акмеизм исходит из того, что в мире все явления равноценны и самоценны: «Для нас иерархия в мире явлений — только удельный вес каждого из них, причем ничтожнейший, все-таки несоизмеримо больше отсутствия веса, небытия, и поэтому перед лицом небытия — все явления братья» [Там же: 173]. Именно будучи «явлениями среди явлений, мы становимся причастными мировому ритму, принимаем все воздействия на него и в свою очередь воздействуем сами» [Там же]. «Равноценность и самоценность» можно увидеть в том, как составлены стихотворные сборники Н. Гумилева. За исключением «Фарфорового павильона» и «Шатра», стихотворения в сборниках Н. Гумилева следуют друг за другом в произвольной и непредсказуемой последовательности, причем, если иметь в виду необычайное расширение круга «явлений», вошедших в поэтический универсум Н. Гумилева (африканский, азиатский мир), эта «равноположность» проступает особенно выпукло. Так, в «Огненном столпе» за «Персидской миниатюрой» следует «Шестое чувство», а его сменяет «Слоненок»; в том же сборнике стихотворение «Молитва мастеров» помещается между «Леопардом» и «Перстнем». Как известно, А. Блок в статье «Без божества, без вдохновенья (*Цех акмеистов*)» выразил свое неприятие акмеизма и связал упадок изящной словесности с разветвлением «потока русской литературы на мелкие рукава». По мысли Блока, «Россия — молодая страна, и культура её — синтетическая <…> Так же, как неразлучимы в России живопись, музыка, проза, поэзия, неотлучимы от них и друг от друга — философия, религия, общественность, даже — политика» [Блок 1982, 4: 422]. А. Блок писал также о несовпадающих устремлениях «застенчивых русских литераторов» и Н. Гумилева по его приезде в Россию: «Большинство собеседников Н.

Гумилева было занято мыслями совсем другого рода: в обществе чувствовалось страшное разложение, в воздухе пахло грозой, назревали какие-то большие события» [Там же]. Надо сказать, что творческая деятельность Н. Гумилева отличалась от его программы: ему были ведомы как поэзия, так и проза, а в его поэтических текстах и живопись, и различные верования, и философия представлены весьма разносторонне (вспомнить хотя бы, если говорить о европейском мире, и притом без античности, такие стихотворения, как «фра Беато Анджелико», «Пиза» или «Персей. Скульптура Кановы». Достаточно и демонов, и драконов, равно как и политики (стихи о войне). Как раз о драконах Н. Гумилев писал: «Что же касается ангелов, демонов, стихийных и прочих духов, то они входят в состав материала художника и не должны больше земной тяжестью перевешивать другие взятые им образы» [Гумилев 1991, 4: 175]. Иначе говоря, речь идет об отказе от иерархии поэтических тем, соответствующих отсутствию «иерархии явлений в мире». Отдельно надо сказать о человеческой жизни, её частных и общественных проявлениях, но главное, о её конечности. «Бунтовать же во имя иных условий бытия здесь, где есть смерть, так же странно, как узнику ломать стену, когда перед ним — открытая дверь. Здесь этика становится эстетикой, расширяясь до области последней. Здесь индивидуализм в высшем своем напряжении творит общественность» [Там же: 174]. Итак, вся полнота человеческого бытия входит в поэзию и в эстетику — так же, как полнота бытия мирового. В русском символизме Н. Гумилев видит несомненное проявление иерархии: «Русский символизм, — пишет Н. Гумилев, — направил все свои силы в область неведомого <…> И он вправе спросить идущее ему на смену течение <…> какое у него отношение к непознаваемому» [Там же: 174]. И Н. Гумилев отвечает: «Первое, что на такой допрос можно ответить акмеизм, будет указанием на то, что непознаваемое, по самому смыслу этого слова, нельзя познать. Второе — что все попытки в этом направлении нецеломудренны» [Там же]. Ответ Н. Гумилева покоробил А. Блока. Цитируя вторую часть ответа, Блок поставил в скобках «sic!», то есть ему, очевидно, такая характеристика казалась совершенно неуместной, меж тем как применительно к религиозному чувству она абсолютно правомочна. Н. Гумилев расширяет понятие неведомого и нездешнего до космических пределов, он пишет « о мириадах иных возможностей бытия, о которых мы ничего не знаем, кроме того, что они существуют» и достаточно бескомпромиссно формулирует позицию акмеизма: «Всегда помнить о непознаваемом, но не оскорблять своей мысли о нем более

или менее вероятными догадками — вот принцип акмеизма <…> Разумеется, познание Бога, прекрасная дама Теология, останется на своем престоле, но ни её низводить до степени литературы, ни литературу поднимать в её алмазный холод акмеисты не хотят» [Гумилев 1991, 4: 175]. К сказанному можно добавить, что устремленность к познанию познаваемого — характерная черта поэтического мира Н. Гумилева, что особенно ярко проявилось в «Сне Адама» *у древа познанья*, и в «Открытии Америки», в котором Муза Дальних Странствий ведет *в иное бытие* и в котором звучит настоящий гимн познанью и открытию: *Если как подарок нам дана Мыслей неоткрытых глубина, Своего не знающая дна, Старше солнц и вечно молодая, Если смертный видит отсвет рая, Только неустанно открывая* [Там же: 205].

Творчество и ремесло. В статье «Жизнь стиха» Н. Гумилев говорит о качествах, необходимых стихотворению, «чтобы быть достойным своего имени» [Там же: 162]. Эти качества конкретизируются в статье «Наследие символизма и акмеизм». Французский символизм, пишет Н. Гумилев, «выдвинул на передний план чисто литературные задачи: свободный стих, более своеобразный и зыбкий слог, метафору, вознесенную превыше всего, и пресловутую «теорию соответствий» [Там же: 172]. Речь идет, таким образом, и о фонетике, и о стилистике, если следовать рубрикам гумилевской теории поэзии. Акмеисты наследуют французам: «Подобно тому, как французы искали новый, более свободный стих, акмеисты, стремятся разбивать оковы метра пропуском слогов, более чем когда-либо, вольной перестановкой ударений, и уже есть стихотворения, написанные по вновь продуманной силлабической системе стихосложения» [Там же]. Программа Н. Гумилева возмутила А. Блока. Ни французские символисты, ни акцент на стихосложении сами по себе не могли вызвать такую реакцию. Ведь именно таковой была направленность старших символистов — В. Брюсова и К. Бальмонта. Для А. Блока было, очевидно, неприемлемо прокламирование «формальных законов», самая идея «цехового акмеизма», коллективного творчества «цеховых поэтов». А. Блок услышал здесь кощунственный вызов самому существу поэтического дара, неотделимого от вдохновения и индивидуальности, почему и вынес в название статьи пушкинские строки. Имело значение и то, что Гумилев как бы предлагал учиться у французских символистов, как если бы поэзия была видом ремесла. Так оказалась заслонена главная мысль Н. Гумилева — о мастерстве, о потенциях и об открытиях, относящихся

к стихотворной форме. Между тем ремесло и творчество вовсе не разделяются уже с первых десятилетий двадцатого столетия. О. Мандельштам в статье «Утро акмеизма» — этом втором манифесте заявившего о себе направления — выдвинул иное, чем у Гумилева, понимание формы: «Постепенно, один за другим, все элементы слова втягивались в понятие, только сознательный смысл, Логос, до сих пор ошибочно и произвольно почитается содержанием формы» [Мандельштам 2014, 2: 142]. О. Мандельштам проводит параллель между поэтом и зодчим, («Булыжник под руками зодчего превращается в субстанцию, и тот не рожден строительствовать, для кого звук долота, разбивающего камень, не есть метафизическое доказательство» [Там же]), и пишет о том, что в средневековье титул мэтра охотно присваивался «самому скромному ремесленнику» [Там же: 144]. Вслед за Каролиной Павловой М. Цветаева (сборник «Ремесло») и А. Ахматова («Тайны ремесла») удостоверяют тождество ремесла, творчества и поэтического искусства. Предельно четко это выразила Ахматова: *Наше священное ремесло существует тысячу лет. С ним и без света миру светло. Но еще ни один не сказал поэт, Что мудрости нет и старости нет, А может, и смерти нет* [Ахматова 1: 201].

З р и м ы й м и р. А. Блок не увидел позитивного содержания и в той части программы Н. Гумилева, которая в его теории поэзии отнесена к стилистике. Между тем эта программа очень интересна — поистине, как пишет О. Мандельштам, «мироощущение для художника орудие и средство, как материал каменщика» [Мандельштам 2014, 2: 141]. Итак, есть романский дух, и есть германский дух. «Романский дух слишком любит стихию света, разделяющего предметы, четко вырисовывающего линию; эта же символическая слиянность всех образов и вещей, изменчивость их облика, могла родиться только в туманной мгле германских лесов» [Гумилев 1991, 2: 172]. Здесь надо вспомнить о «равноценности и самоценности» явлений в мире. Этот постулат предполагает, что сами явления существуют как отграниченные друг от друга, имеющие контур. «Стихия света» позволяет увидеть этот контур. Естественно, очевиднее всего этот контур прослеживается в предметах внешнего мира. О потребности обратиться к зримому миру писал М. Кузмин в статье «О прекрасной ясности». «Для свободного и благостного взора художника, — отметил В.М. Жирмунский в статье «Преодолевшие символизм», характеризуя поэтический мир М. Кузмина, — оживают все строгие и точные формы внешнего мира, он любит

конечный мир и милые грани между вещами, а также и грани между переживаниями, которые, даже восставая из дионисийских глубин символизма, всегда носят след «аполлинийской» ясности» [Жирмунский 1977: 108]. В статье В.М. Жирмунского многократно говорится о «графической четкости образов», о «четкости и графичности в сочетании слов», свойственной поэтам поколения, следующего за символистами. «…в молодой поэзии открывается выход во внешнюю жизнь, она любит четкие очертания предметов внешнего мира, она скорее живописна, чем музыкальна» [Там же: 109]. Это общее положение конкретизируется применительно к А. Ахматовой, О. Мандельштаму и Н. Гумилеву. Так, говоря об А. Ахматовой, В.М. Жирмунский выделяет значение детали и повествовательность, у Мандельштама видит искажение перспективы и фантастическое преувеличение отдельных деталей» [Там же: 122]. Что же касается Н. Гумилева, то «для выражения своего настроения он создает объективный мир зрительных образов, напряженных и ярких, он вводит в свои стихи повествовательный элемент и придает им характер полуэпический — балладную форму» [Там же: 129]. По отношению к миру, доступному перцепции, встает вопрос о словаре, его объеме, составе, и, разумеется, о прямой либо тропеической номинации. Максимальное расширение поэтического словаря среди «преодолевших символизм» наблюдается у Н. Гумилева. Это расширение дифференцированно в отношении разных семантических разрядов существительных.

Э к з о т и з м а к м е и с т а. С. Городецкому принадлежит термин «адамизм» как иное название акмеизма. Среди прочих достоинств Адама числится и то, что он дал имена животным и растениям. Н. Гумилев в какой-то степени следует по этому пути, укореняя в русском поэтическом универсуме «экзотический мир» под его «первыми именами», включая и ономастику. В отличие от «академического экзотизма» В. Брюсова Н. Гумилев пишет об Африке, о Ближнем Востоке, опираясь в немалой степени на собственные впечатления. Его поэтические описания очень конкретны, вплетают в себя сюжетные линии либо целиком строятся на них и на локализованных во времени пространственно-временных ситуациях. Н. Гумилев отказывается от иерархии не только в отношении внешнего мира, но и в отношении поэтических приемов («метафора, вознесенная превыше всего» во французском символизме), но отнюдь не от самой метафорической номинации. Важной функцией тропов становится своего рода перемещение малознакомого или вовсе незнакомого в европейский и русский мир, известный читателю. Сти-

хотворение «Красное море» начинается приветствием: *Здравствуй, Красное море, акулья уха, Негритянская ванна, песчаный котел!* [Гумилев 1991, 2: 72]. Входящие в состав предикатной метафоры *уха*, *ванна*, *котел* являются показательными примерами таких «медиаторов». Первая строфа стихотворения «Египет» звучит следующим образом: *Как картинка из книжки старинной, Услаждавшей мои вечера, Изумрудные эти равнины И раскидистых пальм веера* [Там же: 74]. Став *картинкой*, неизведанный мир становится доступным для рассматривания и работы воображения. В стихотворении «Нигер» — обратное превращение: линия на географической карте постепенно преобразуется в трехмерное, чувственно воспринимаемое пространство: *Я на карте моей под ненужною сеткой Сочиненных для скуки долгот и широт Замечаю, как что-то чернеющей веткой, Виноградной оброненной веткой ползет* [Там же: 105]. Здесь действуют совместно метонимия и метафора: метонимия «открывает доступ» месту, где растет виноград, а образная метафора создает пространственное представление пересекаемого рекой Нигер африканского материка. Дальше «виноградная» метафора дробится таким образом, что оказывается возможным рассмотреть каждый город — виноградину (*А вокруг города, точно горсть виноградин, Это — Бусса, и Гомба, и царь Тимбукту*), и вслед за зрительным включается слуховое восприятие: *Самый звук этих слов мне, как солнце, отраден, Точно бой барабанов, он будит мечту* [Там же]. В стихотворении возникает тема несоответствия между именем и референтом (*Да, написано Нигер…О, царственный Нигер, Вот как люди посмели тебя оскорбить!*), и из названий драгоценных камней создается новая, *небывалая* карта Нигера. Эта карта географически точна, поскольку название каждого из камней метонимически отсылает к самому ценному из того, что располагается по течению Нигера (*Снизу слева кровавые лягут рубины <…> Дальше справа, где рощи густые Сокото, На атлас положу я большой изумруд, Здесь богаты деревни, привольна охота <…> Дальше бледный опал <…> И жемчужиной дивной, конечно, означен Будет город сияющих крыш Тимбукту* [Там же: 106]. Вместе с тем перед нами предикатные метафоры (метафора города как *жемчужины* государства или области станет слишком распространенной в XX и XXI веках). *Я широкою лентой парчу золотую Положу на зеленый и нежный атлас*, — читаем мы в стихотворении. На карте атласа, выполненной на зеленой шелковой атласной материи, Нигер выглядит как роскошное украшение из парчи. *Широкая лента* реки позволяет подумать о поясе с драгоценными камнями царского одеяния *царственного* Нигера. Дра-

гоценные камни, дорогие материи — все эти богатства на протяжении веков манили и притягивали европейцев. «Открытие» Африки происходит в той современности, в которой пребывает автор, что удостоверяется такими строками: *И фонтаны в садах, и кровавые розы, Что венчают вождей поэтических школ*. Итак, Н. Гумилев ищет не «сопоставленных образов», а внутренней связи и соответствий между метафорической номинацией и соотнесенным с ней объектом.

Р у с с к и й м у ж и к и н а р о д н а я р е ч ь. Н. Гумилев пишет об акмеистах: «…Зыбкость слов, к которым они прислушались, побудила искать в живой народной речи новых — с более устойчивым содержанием» [Гумилев 1991, 4: 172]. А. Блок цитирует эти слова Н. Гумилева неточно («ищут в живой народной речи новых слов» [Блок 1982, 4: 425]) и снабжает их вопросительным знаком. Тем самым искажается мысль Н. Гумилева — об отказе от «зыбкости слов» в пользу «более устойчивого содержания». Но не менее интересен другой аспект. На протяжении своей статьи А. Блок неоднократно подчеркивает оторванность Н. Гумилева от русской жизни: «Вообще Н. Гумилев, как говорится, “спрыгнул с печки”: он принял Москву и Петербург за Париж…» [Там же: 423]; «…в краткой и достаточно скучной статье Н. Гумилева среди каких-то сентенций и парадоксов вовсе не русского типа…» [Там же: 425]; «В стихах самого Н. Гумилева было что-то холодное и иностранное, что мешало его слушать» [Там же: 427]. На этом фоне интерес Н. Гумилева к народной речи, казалось бы, можно было только приветствовать. А. Блок определил то направление, в котором следовало двигаться акмеистам: «Если бы они все развязали себе руки, стали хоть на минуту корявыми, неотесанными, даже уродливыми, и оттого больше похожими на свою родную, искалеченную, сожженную смутой, развороченную разрухой страну!» [Там же: 430]. Н. Гумилев мог назвать *уродцем* «невыношенное» стихотворение [Гумилев 1991, 2: 160], но, обращаясь неоднократно к «русской теме» (включая *дело величавое войны*), Н. Гумилев воздерживался от признаний в любви, собственно говоря, вообще от оценок. В «русской теме» Н. Гумилев устремлен к истокам. Показательно известное стихотворение «Мужик». Во-первых, оно наглядно демонстрирует, какой именно «устойчивости содержания» искал Н. Гумилев в противоположность «зыбкости слов». Словарь стихотворения — это конкретная, по большей части однозначная общеупотребительная лексика. Где живет мужик? *В чащах, в болотах огромных, У оловянной реки, В срубах мохнатых и темных Странные есть мужи-*

ки [Там же: 12]. Отсюда начинается тот самый путь, который известен по былинам, истории паломничеств, по некрасовской поэме (стихотворение «прошито» прозрачными интертекстуальными отсылками), да и вообще вписан в русскую историю и в русскую литературу: *Выйдет такой в бездорожье, Где разбежался ковыль, Слушает крики Стрибожьи, Чуя старинную быль… Путь этот — светы и мраки, Посвист разбойный в полях, Ссоры, кровавые драки В страшных, как сны, кабаках*. Главная характеристика мужика — это то, что он *озорной*, *озорной*. Это очень точное определение. *Озорной* — «склонный к шалости» (так говорят о ребенке, и это разговорное употребление), а в просторечии *озорной* — «склонный к озорству, скандальный, буйный» (в свою очередь *озорство* в просторечии означает «нарушение общественного порядка, общепринятых норм поведения, бесчинство, хулиганство» [МАС 1982: 11]. Кульминация стихотворения приходится на его срединные строфы: *В гордую нашу столицу Входит он — Боже, спаси! — Обворожает царицу Необозримой Руси* [Гумилев 1991, 2: 13]. Стихотворение «Мужик» в свое время восхитило Цветаеву, назвавшую Н. Гумилева «боговдохновенным мастером». М. Цветаева пишет в «Истории одного посвящения»: «Вот в двух словах, четырех строках, все о Распутине, Царице, всей той туче. Что в этом четверостишии? Любовь? нет. Ненависть? нет. Суд? нет. Оправдание? нет. В гордую нашу столицу (д в е славных, о д н а гордая: не Петербург встать не может) входит он (пешая и лешая судьба России) — Боже спаси (знает: н е спасет! Обворожает Царицу (не обвораживает, а именно по-деревенски: обворожает) необозримой Руси — не знаю как других, меня это «необозримой» (со всеми звенящими в нем зорями пронзает — ножом» [Цветаева 1994, 4: 141]). Замечания Цветаевой бьют в точку и могут быть еще и дополнены. Прежде всего — о Распутине. Действительно, его история легла в основу сюжета стихотворения. «Надпиши «Распутин», все бы знали (наизусть), а «Мужик» — ну, еще один мужик» [Там же: 142]. Распутин — всего лишь «эталонный пример». Цветаева совершенно справедливо выделяет ключевое слово — «необозримый», относящееся к пространству, к природному и предметному миру, к событиям, к людям. В тексте повторяются формы множественного числа: *в чащах, в болотах, в срубах, возле мелеющих рек; светы и мраки, в полях, ссоры, кровавые драки В страшных, как сны, кабаках* [Там же]. Единственное число существительного *мужик* имеет два значения: указание на реальную единичность и так называемое обобщенно-собирательное значение [РГ 1980: 472], ср. еще в «Мужике» *Здесь проходил печенег*.

В последней строфе появляется форма множественного числа, указывающего на реальное множество*: В диком краю и убогом Много таких мужиков* [Гумилев 1991, 2: 14] — еще одна интертекстуальная отсылка к Некрасову. Но *необозримый* родственно и с *озорной.* Эта характеристика повторяется при объяснении того, чем же именно *обворожает царицу* мужик: *Взглядом, улыбкою детской, Речью такой озорной, — И на груди молодецкой Крест просиял золотой* [Там же: 13]. Мужик, как ребенок, пребывает «по ту сторону добра и зла» и открыт для того и другого. Плоть от плоти *необозримой Руси*, мужик — это дикая природа, противостоящая культуре, это несущее гибель язычество, лишь прикрытое православием. При описании *гордой столицы* в текст вступает не былинный и некрасовский, а пушкинский интертекст: *Над потрясенной столицей Выстрелы, крики набат; Город ощерился львицей, Обороняющей львят*. Стихотворение заканчивается двустишием, в котором звучит предвестие «гибели обреченных»: *Слышен по вашим дорогам радостный гул их шагов.* А. Блок в статье «Интеллигенция и революция» писал о «гуле» революции: «Вот музыка, которую имеющий уши должен слышать» [Блок 1982, 4: 232]. А. Блок полагал, что именно «русский футуризм был пророком и предтечей тех страшных карикатур и нелепостей, которые явила нам эпоха войны и революции; он отразил в своем туманном зеркале своеобразный веселый ужас, который сидит в русской душе…» [Там же: 428]; акмеизм же «ровно ничего в себе не отразил» [Там же]. Безошибочно выделив стихотворение «Мужик», М. Цветаева оказалась не прозорливее — но зорче Блока: «Ведь это и Гумилева судьба в тот день и час входила — в сапогах и в валенках (красных сибирских «пимах»), пешая и неслышная по пыли и снегу» [Цветаева 1994, 4: 142].

«Объективная» лирика. В «манифесте» Н. Гумилев пишет о том, что новое направление, назвать ли его акмеизмом или адамизмом, требует «более точного знания отношений между субъектом или объектом» [Гумилев 1991, 4: 171]. Это знание включает в себя отношение между субъектом описания и его предметом. В стихотворении «Мужик» это отношение, по мнению М. Цветаевой, не выражено. Об «объективной» лирике Н. Гумилева В. Брюсов писал уже в рецензии на сборник «Романтические цветы». В.М. Жирмунский, «с некоторой осторожностью», считал возможным «говорить «об идеале гиперборейцев» как о неореализме, понимая под художественным реализмом точную мало искаженную субъективным и душевным и эстетическим

опытом передачу раздельных и отчетливых впечатлений, преимущественно внешней жизни, а также и жизни душевной, воспринимаемой с внешней, наиболее раздельной и отчетливой стороны» [Жирмунский 1977]. В свое время Дж. Лакофф назвал объективизм и субъективизм культурными мифами, имеющими ограниченные возможности эффективного применения [Lakoff 1980]. Подобное справедливо и в отношении объективной и субъективной лирики. Можно говорить о текстовых и языковых характеристиках, имеющих отношение к объективности/субъективности. Одна из них — третьеличная/перволичная форма. В третьеличной форме, в отличие от перволичной, субъект восприятия либо интерпретации формально не представлен, что создает видимость объективности. *Взгляни, как злобно смотрит камень* — так начинает Н. Гумилев стихотворение «Камень» [Гумилев 1991, 1: 95], отдавая, таким образом, в данном случае предпочтение мифу субъективизма, в соответствии с которым «мы по большей части полагаемся на наши чувства и развитую интуицию, которой можем доверять» [Лакофф 2004: 211–212]. В написанном в третьеличной форме «Звездном ужасе» *камень* входит в состав повествовательного предиката: *Положили девочку на камень, Плоский черный камень*… [Гумилев 1991, 2: 66]. Признаки *камня* здесь не связаны с чьей-либо перцепцией и отвечают мифу объективизма: «Возьмем, например, камень. Это автономный объект, и он твердый. Если бы во вселенной не было людей или других существ, он все равно был бы автономным твердым объектом» [Лакофф 2004: 210]. Фактически субъективное восприятие и его объективное представление не могут, по словам Лакоффа, «существовать друг без друга» и неизменно переплетаются между собой. На уровне различения перволичной/третьеличной формы эмпирически выделяются, по меньшей мере, четыре случая: а) третьеличная форма является единственной в стихотворении, то есть в нем отсутствуют высказывания, соотнесенные с отправителем. Таковы, например, «Лесной пожар» и «Сон Адама» из сборника «Жемчуга», б) третьеличная форма доминирует, но сочетается — в большем или меньшем объеме — с высказываниями, в которых так или иначе проявляет себя отправитель текста. Так, в двенадцатистрофном стихотворении «Старые усадьбы» одиннадцать строф — поэтическая нравоописательная картинка, но в одной строфе (*О, Русь, волшебница суровая, Повсюду ты свое возьмешь. Бежать? Но разве любишь новое Иль без тебя да проживешь?* [Гумилев 1991, 1: 216]) отправитель являет себя через обращение, в) в стихотворении представлена перволичная форма, но она принадлежит, не отправителю, а позиционному «я»-субъ-

екту, которому отправитель и передает право голоса. Примером могут служить «Военная» (*Носороги топчут наше дурро…*) и «Пять быков» («*Я служил пять лет у богача…*) из цикла «Абиссинские песни» [Гумилев 1991, 1: 184, 185], 4) стихотворения, в котором перволичный субъект совпадает с отправителем: *Я верил, я думал, что свет мне блеснул наконец* — [Там же: 168]. Позиционный субъект активно представлен во всех сборниках Н. Гумилева, и от первого сборника («Путь конквистадоров») к последнему («Огненный столп») наблюдается очевидное возрастание перволичных стихотворений с «я»-субъектом, являющемся отправителем, а также стихотворений, в которых третьеличная форма сочетается с присутствием такого «я»-субъекта. Таким образом, если иметь в виду субъекта поэтического описания, заявленного в стихотворении, можно говорить о явном движении Н. Гумилева от лирики «объективной» в сторону «субъективной». Другая текстовая характеристика — это поэтическая тема, или поэтический предмет, который может относиться к миру зримому и незримому. Понятно, что зримый мир в большей степени доступен «объективации», чем мир незримый — такой, каким является внутренний мир человека. Сочетание перволичной либо третьеличной формы со зримым (доступным перцепции) либо незримым (недоступным перцепции) поэтическим предметом создает множество вариантов. Из них один из полюсов — полюс «объективности» — составляет третьеличная форма плюс перцептивно воспринимаемый мир, в то время как перволичная форма плюс «незримый» мир составляют второй полюс — полюс «субъективности».

В н у т р е н н и й м и р. Говоря о «жизни душевной, воспринимаемой с внешней, наиболее раздельной и отчетливой стороны», В.М. Жирмунский детализирует это наблюдение в отношении А. Ахматовой: «…она не говорит о себе непосредственно, она рассказывает о событиях внешней жизни и предметах внешнего мира и меняющемся восприятии их чувствуется то особенное душевное содержание, которое вложено в слова» [Жирмунский 1977: 116]. По мнению В.М. Жирмунского, здесь нельзя говорить о символах, поскольку за деталями у Ахматовой скрываются «не мистические переживания, а «переживания простые, строго раздельные и очерченные» [Там же: 119]. Действительно, в сравнении с неисчерпаемыми по значению символами метонимическая техника А. Ахматовой выглядит более прозрачной и ограниченной эмоциональными переживаниями «я»-субъекта. Представление внутреннего мира через обращение «к внешней жизни» можно видеть

и у Н. Гумилева, однако о «простых» переживаниях говорить вряд ли приходится. Вот первая строка из стихотворения «Современность» из сборника «Чужое небо»: *Я закрыл Илиаду и сел у окна* [Гумилев 1991, 1: 163]. Действительно, здесь, с помощью прямых номинаций (метонимия содержащее — содержание) является общеязыковой) называется зрительно воспринимаемая ситуация. Об эмоциональном воздействии прочитанного говорит продолжение: *На губах трепетало последнее слово*. По мнению В.М. Жирмунского, у Ахматовой отсутствует «эмоциональное вчувствование в предметы внешнего мира <…> переживания и внешние факты развиваются параллельно и независимо друг от друга» [Жирмунский 1977: 119]. Формально это замечание могло бы быть отнесено и к стихотворению Н. Гумилева — ведь второе полустишие в первой строфе как раз и дает нам «раздельное и параллельное» описание «внешней жизни» — того, что видится за окном: *Что-то ярко светило — фонарь иль луна, И медлительно двигалась тень часового*. Но нельзя игнорировать смысловые связи внутри высказывания, интертекстуальные отсылки, композицию и дистантные связи в тексте. Отметим следующие черты: а) последовательность простых физических действий в первой строке выступает означающим разных смыслов. В пределах конкретной ситуации это глубокое эмоциональное переживание и погружение в состояние созерцательного размышления. Это зрительный выход из замкнутого пространства внутреннего помещения, сквозь окно к разомкнутому ввысь пространству. Детали «картины за окном» позволяют усмотреть интертекстуальную отсылку к романсу Ф. Глинки «Не слышно шума городского» с его рефреном *И на штыке у часового Горит полночная луна*. Если принять эту отсылку, то оппозиция закрытое — открытое пространство получает еще одно смысловое наполнение: *несвобода — свобода*, б) последующие две строфы — это «внутреннее зрение»: перед мысленным взором «я»-субъекта предстают события его жизни и то, что он может представить. Здесь масштаб вновь расширяется как в пространственном, так и во временном отношениях: *Там, в далекой Сибири, где плачет пурга, Застывают в серебряных льдах мастодонты, Их глухая тоска там колышет снега, Красной кровью — ведь их — зажжены горизонты*. В стихотворении передается не просто «особое душевное состояние», а развертывается и осмысляется опыт жизни, которую «я»-субъект прочитывает как собственную «Илиаду»: *И так много встречал <…> Одиссеев во мгле пароходных контор, Агамемнонов между трактирных маркеров*. Эта книга закрыта, и в последней строфе прямо, а не метонимически на-

званное состояние субъекта (*Я сегодня печален, томлюсь от луны*) коррелирует с той статикой, которая задана в первой строке (*сел у окна*) и которая наступает после оценки прошлого, обретением свободы и перед выбором: *Может быть, мне совсем и не надо героя*. И вновь это отсылка — к прежнему притяжению к героям (*Я вижу на холме героев, могучих и гневных* — [Гумилев 1991: 8]), проспективно же — и к будущему отказу от той из душ, о которой Н. Гумилев написал позже в стихотворении «Память». Но в «Современности» этот выбор не обозначен, он лишь брезжит в венчающей стихотворение картинке: *Вот идут по аллее, так странно нежны, Гимназист с гимназисткой, как Дафнис и Хлоя*.

П о э т и г а р м о н и я. В дневнике К. Чуковского имеется следующая запись от 7 декабря 1919 года: «Третьего дня — Блок и Гумилев — в зале заседаний — сидя друг против друга — внезапно заспорили о символизме и акмеизме. Очень умно и глубоко. Я любовался обоими. Гумилев: символисты вообще аферисты. Специалисты по прозрениям в нездешнее. Взяли гирю, написали 10 пудов, но выдолбили всю середину. И вот швыряют гирю и так и сяк. А она пустая. Блок осторожно, словно к чему-то в себе прислушиваясь, однотонно: «Но ведь это делают все последователи и подражатели — во всех течениях. Но вообще вы как-то не так: то, что вы говорите, — для меня не русское. Это можно очень хорошо сказать по-французски. Вы как-то слишком литератор. Я — на все смотрю сквозь политику, общественность» [Чуковский 2011, 1: 278]. В этом «обмене мнениями» воспроизведена линия водораздела: «нездешнее» — «не русское» — «сквозь политику, общественность». Где же этот водораздел терял свое значение? У К. Чуковского есть и другая запись (от 5 марта 1919 г.): «Гумилев с Блоком стали ворковать. Они оба поэты — ведают у нас стихи. Блок Гумилеву любезности, Гумилев Блоку: — *Вкусы у нас одинаковые, но темпераменты разные*» [Там же: 240]. На фоне всех несогласий заявление Н. Гумилева (которое К. Чуковский выделил курсивом) может показаться поразительным, но именно оно, вкупе с подчеркиванием К. Чуковским слова «поэты», обращает нас к самому главному — к тому, что существует «поверх барьеров», поэтических школ и направлений. «Поэт — величина неизменная», — писал А. Блок [1982, 4: 413]. В поэтическом творчестве «из хаоса рождается космос», «дело» поэта претерпевает три состояния: «вскрытие духовной глубины», столь же трудное, «как акт рождения»; «заключение в прочную и основательную

форму слова» (это мастерство), и наконец, «приведенные в гармонию звуки следует принести в мир». А. Блок многократно обращается здесь к метафоре рождения. Но не о том же ли пишет Н. Гумилев, когда он говорит о «происхождении отдельных стихотворений»? Он использует ту же метафору: «зародыш будущего творения», «муки, схожие с муками деторождения», и затем — «заключение в наиболее совершенную форму». В эссе «Моцарт и Сальери» Н.Я. Мандельштам дает детальное описание того, как проходил «процесс сочинительства» у А. Ахматовой и О. Мандельштама, называя и «тайнослышание», и такие «понятия» Мандельштама, как «порыв» и «безостановочная формообразующая тяга». Н.Я. Мандельштам передает слова О. Мандельштама «В каждом поэте живут Моцарт и Сальери» [Мандельштам 2014, 1: 787], которые, по существу переводят полемику А. Блока и Н. Гумилева с уровня (если можно так сказать) субстанций на уровень акциденций. А. Блок пишет о гармонии, о том, что поэт — сын гармонии» и его дело — «освободить звуки из родной безначальной стихии», «привести эти звуки в гармонию», «внести эту гармонию во внешний мир» [Блок 1982: 414]. Название статьи Н. Гумилева «Анатомия стихотворения» не могло не претить А. Блоку, но вот что пишет Н. Гумилев в «Жизни стиха»: «…стихотворение должно являться слепком прекрасного человеческого тела, этой высшей ступени представляемого совершенства; недаром же люди даже Господа Бога создали по своему образу и подобию» [Гумилев 1991, 4: 163]. Гумилев привлекает тем самым категорию красоты. Английский философ А.Н. Уайтхед, рассматривая философскую категорию красоты, пишет: «…совершенство красоты определяется как совершенство гармонии, а совершенство гармонии определяется в терминах совершенства субъективной формы целостного заключительного синтеза» [Уайтхед 1990: 656]. Таким образом, и в понимании завершающего этапа и «перлокутивного» воздействия поэтического творчества А. Блок и Н. Гумилев по существу не имеют разногласий. Остается, собственно, один вопрос — о символах. «Символ предполагает метафизическую связь видимого и невидимого», указывает Х.-Г. Гадамер [1988: 121], и эта характеристика вполне подходит для того содержания, которое вкладывалось в понятие символа в разных течениях символизма. Возможна, однако, не просто связь, а собственно говоря, тождественность одного и другого. Н. Гумилев воплотил такое тождество в стихотворении «Андрей Рублев»: *Я так твердо, я так сладко знаю, С искусством иноков знаком, Что лик жены подобен раю, обетованному Творцом* [Гумилев 1991: 164]. Прекрасные пропорции

этого лика, его составляющие — *нос*, *брови*, *глаза*, *лоб*, *уста* — через метафору отождествления отсылают к *древа стволу высокому*, к *изгибам пальмовых ветвей*, *к двум вещим сиринам*, *к своду небесному*, к тому *райскому цвету*, *Из-за какого матерь Ева Благой нарушила завет*. Венцом же всего становится творчество: *Все это кистью достохвальной Андрей Рублев нам начертал и этой жизни труд печальный Благословеньем Божьим стал.* «А = А. какая прекрасная поэтическая тема. Символизм скучал законом тождества, акмеизм делает его своим лозунгом и предлагает его вместо сомнительного a realibus ad realiora», — писал О. Мандельштам [1990, 2: 144]. В последние десятилетия изучение поэтического наследия Н. Гумилева слишком часто идет под знаком «и»: Гумилев и Восток, Гумилев и Ницше, Гумилев и православие, Гумилев и символизм (имеются в виду, прежде всего, Брюсов, Анненский), Гумилев и Ахматова. «Смысловиками» были не только Мандельштам и Ахматова, но, в конечном счете, и сам Гумилев. Представляется, что внимательное прочтение его поэтики вкупе с детальным и конкретным анализом его стихотворений вне «и» позволит придать четкие контуры тому, что сам Гумилев называл «единственностью» и «всемогуществом» поэта.

Литература

Ахматова А. Собрание сочинений в шести томах. М.: Эллис Лак, 1998–2002.
Блок А. Собрание сочинений в шести томах. М.: Художественная литература, 1982.
Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. М.: Прогресс, 1988.
Гумилев Н.С. Собрание сочинений в четырех томах. М.: Терра, 1991.
Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. М.: Наука, 1977.
Lakoff G., *Johnson M.* Metaphors we live by. The University of Chicago Press, 1980.
Лакофф Д. Женщины, огонь и опасные вещи: Что категории языка говорят нам о мышлении. М.: Языки славянской культуры, 2004.
Мандельштам О. Сочинения в двух томах. М.: Художественная литература, 1990.
Мандельштам Н. Собрание сочинений в двух томах. Екатеринбург: ГОНЗО, 2014.
Малый академический словарь в четырех томах / Под ред. А.П. Евгеньевой. М., 1981–1984.
Русская грамматика. М: Наука, 1980.
Уайтхед А.Н. Избранные работы по философии. М.: Прогресс, 1990.
Цветаева М. Собрание сочинений в семи томах. М.: Эллис Лак, 1994.
Чуковский К. Дневник 1901–1921. М.: ПРОЗАиК, 2011.

Olga G. Revzina

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

GUMILEV`S POETICS

General principles of N. Gumilev poetics are treated in comparison with his poetical practice and in the perspective of his polemics with A. Block. Hierarchy of poetical topics and expressive means, relation between creation and craft, means of poetic realization of the "seen" and "unseen" world, presentation of objective and subjective in lyrics are discussed.

Key words: General poetics, Acmeism, Symbolism, poetic universum, poetic language, objectivity/subjectivity in lyrics.

R e f e r e n c e s

Akhmatova A. *Sobranie socinenij v shesti tomah* [Collected works]. Moscow, 1998–2002.
Blok A. *Sobranie socinenij v shesti tomah* [Collected works]. Moscow, 1982.
Gadamer H.-G. *Istina i metod. Osnovy filosofskoj germenevtiki* [Truth and method on hermeneutics]. Moscow, 1988.
Gumilyov N. *Sobranie sochinenij v chetyreh tomah* [Collected works]. Moscow, 1991.
Zhirmunsky V.M. *Teorija literatury. Pojetika. Stilistika* [Theory of literature. Poetics. Stylistics.]. Moscow, 1977.
Lakoff G., Johnson M. *Metaphors we live by*. The University of Chicago Press, 1980.
Lakoff G. *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal About the Mind.* University of Chicago Press, 1987 (Russ. ed.: Zhenshhiny, ogon' i opasnye veshhi: Chto kategorii jazyka govorjat nam o myshlenii. Moscow, 2004)
Mandelstam O. *Sochinenija v dvuh tomah* [Collected works]. Moscow, 1990.
Mandelstam O. *Sobranie sochinenij v dvuh tomah* [Collected works]. Ekaterinburg, 2014.
Malyj akademicheskij slovar' v chetyreh tomah [Small academic dictionary of Russian language]. Moscow, 1981–1984.
Rossijskaja grammatika [Russian grammar]. Moscow, 1980.
Whitehead A.N. *Izbrannye raboty po filosofii* [Selected works]. Moscow, 1990.
Tsvetaeva M. *Sobranie sochinenij v semi tomah* [Collected works]. Moscow, 1994.
Chukovsky K.I. *Dnevnik 1901-1921* [Diary 1901–1921]. Moscow, 2011.

А. В. Гик

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

Поэтика сна в текстах М. Кузмина

В статье анализируется поэтическое и эстетическое освоение образа сна и сновидения в творчестве М. Кузмина. Состояние сна в творчестве М. Кузмина соположено состоянию бодрствования. Сон является важной частью не только физиологии человека, но во многом определяет духовную и творческую составляющую существования. Сновидение становится «местом встречи» дневного и ночного мира человека, сознания и подсознания. Отдельное место уделяется исследованию структуры сновидений, воспроизводимых в поэтических и прозаических текстах. Сон и описание сновидений являются частью художественного мира М. Кузмина. В его произведениях активно представлен словарь лексико-семантического поля «Сон» и смежных явлений. Анализ лексического наполнения, выявленные семантико-звуковые связи поля сна с другими структурами текста позволяют говорить об универсальности понятия *сон* в творчестве Кузмина. Идеей сна пронизана жизнь не только человека, но и объектов живой и неживой природы. В некоторых прозаических и поэтических текстах встречаются подробные описания сновидений. Сон является посредником между миром видимым и невидимым, образы сновидения одновременно и соединяют эти миры, и разъединяют их. Как пограничное место между дневным и «ночным» сознанием, сон становится предвозвестником художественного творчества. Как возможная система идеального мира сон становится местом исполнения желаний, местом встречи влюбленных, предвозвестником любви.

Ключевые слова: лингвистическая поэтика, стилистика, серебряный век, М. Кузмин, авторская лексикография.

Группа слов, описывающая семантическую сферу сна является довольно представительной в поэтических текстах М. Кузмина:

Сон 128; *грезить* 5; *грезиться* 3; *дрема* 4, *дремать* 19, *дремлющий* 6, *дремота* 8, *дремотен* 1, *дремотно* 2, *дремотный* 1; *лунатик* 3; *медиум* 1, *медиумически* 1; *сонливо* 1, *сонливость* 2, *сонник* 1, *сонно* 9, *сонный* 14, *соня* 1, *спать* 81, *спаться* 1; *сомнамбула* 3, *сомнабулический* 1, *сомнамбулически* 1; *ясновидеть* 1.

Употребление некоторых лексем распределяется равномерно в течение всего творческого пути М. Кузмина. Так, слово *сон* и его производные входят в поэтические произведения с 1896 г. и используются в активном словаре поэта по 1928 г.: *Лодка тонет в тумане, качаясь сонливо* <1896–1897>; *Дивный сон он видел* 1902; *янтарь стекал мне сонно на колени* 1910; *Если мы не кастраты и сони, / Путь — наш удел* 1922; *И сонный вой гавайских труб* 1927 и др.

Слова этой группы сочетаются с различными объектами мира и характеризуют не только состояние человека, но служат характеристикой живого и неживого, воображаемого и реального миров.

О «всеядности» и универсальности понятия *сон* в поэтической картине мире М. Кузмина говорят различные его определения (список определений даем в порядке появления их в текстах): *призрачный*, *злые*, *чуткий*, *сладкий*, *спокойный*, *обманчивый*, *тревожный*, *тонкий*, *осенний*, *влажные*, *легкий*, *нездешние*, *хрупки и минутны*, *обманчивы*, *бессильны тлеющие сны*, *нежно-редки*, *весеннейшие*, *дивный*, *черный*, *золоченый*, *важный и воздушный*, *легкий*, *летучий*, *смутный*, *новый*, *благословен*, *последний*, *счастливый*, *шутливый и любовный*, *глубок*, *жуткий*, *живой и давний*, *давнишний*, *странный*, *последний*, *кроткий*, *убедителен и лжив*, *призрачный*, *детский*, *двухлетний*, *прозрачный*, *фиалковый*, *легкий*, *теплый сон*, *блаженный*, *белесый*, *зеленый и холодный*, *знакомый*.

Эти определения выстраиваются в антонимичные ряды: двухлетний — минутный; теплый — холодный; убедительный и лживый; весеннейшие — осенний и т.д. Помимо традиционно романтических определений сна: *блаженный*, *чуткий*, в поэзии Кузмина находим и его цветовые характеристики: *фиалковый*, *белесый*, *зеленый*, *золоченый*, *черный*; весовые: *легкий*; вкусовые: *сладкий* и т.д. На эротические обертоны сна (благодарим за указание Ф.Б. Успенского) указывает определение: *влажные*.

Другие слова рассматриваемой лексико-семантической группы встречаются избирательно. Например, глагол грезиться встречается и в 1903 г., и в 1917, и в 1927: *и грезятся мечтанья о возврате* 1903; *И грезится необычайный путь,* 1917; *А грезилась волшебная страна* 1927. Существительное *дрема*: *взор ее следил, затуманен дремой* 1908–1910; *но ведет святая дрема* 1917; *в дрему валюсь, словно песком засыпан в пустыне* 1917; *все мерещится сквозь дрему* 1919–1920; наречие *дремотно*: *сосны и ели дремотно стояли, мечтая* 1896.

Точечные вхождения некоторых слов могут определяться их частотными характеристиками и культурно-философскими заданиями. Например, *лунатик*: *Вставай, лунатик, в путь-дорогу* 1925; *я встал, шатаясь, как слепой лунатик* 1927; *ясновидеть*: *мы ясновидим не глазами / не понимаем сами, чем* 1924.

Интересно употребление лексемы *сомнамбула* и его производных. Впервые слово употреблено в 1912 г.: *Я, как сомнамбула, бегу*. И вновь появляется после 1920-х гг.: *Сомнамбулически застыли Полуоткрытые*

глаза 1920; *Проснись, сомнамбула!* 1923; *сомнамбулических очей* 1924; *Сомнамбулы сладчайшее безумье* 1924. Образ сомнамбулы в творчестве поэта «активизировался» во многом благодаря неоднократному просмотру кинокартины немецкого режиссера Роберта Вине «Кабинет доктора Калигари» (фильм 1920 года, Кузмин впервые его увидел в 1923 г.). Эта немая кинокартина положила начало немецкому киноэкспрессионизму. Фильм пользовался большим успехом во всём мире и оказал существенное влияние на дальнейшее развитие мирового киноискусства. Киноактер, исполняющий роль сомнамбулы Чезаре (Конрад Фейдт), имел схожие черты с близким знакомым М. Кузмина. И образ и идеи фильма, безусловно, стали затекстовыми причинами появления этого образа в стихах. Кузмин писал в своем дневнике: «Все персонажи до жуткого близки. И отношении Калигари к Чезаре. Отвратительный злодей. Разлагающийся труп и чистейшее волшебство. <…> И все затягивает, как рассказ Гофмана» (цит. по [Богомолов 1995: 175]).

Высокую значимость «сновидческого» лексического пласта в поэзии Кузмина подтверждают факты включения данных слов в паронимические и оксюморонные сочетания (*В воздухе сонном чуется гроза* 1904; *Пусть сонной пушкой воздух вспорот* 1915), а также случаи обыгрывания звукового состава слов. Кузмин сопоставляет события реального и сонного мира, грань этих миров часто стирается, граница становится проницаемой, что подчеркивается звукописью *с – н – о*: *Что у бессонного больного сон?* 1907; *Бессонно сон твой стерегу* 1908; *Во сне ли я, в полуденном ли плене* 1910; *Мне снился сон: в глухих лугах иду я* 1912; *Но слава сладких звуков не во сне ль?* 1912; *В тонком сне Она пенью внемлет,* 1916; *Как призрачно те сны осуществились!* 1916; *Нарушен статуй странный сон* 1916; *Сонная слюна* 1917; *Меж сосен сонная Равенна* 1920.

Сон наделяется и отрицательными характеристиками, если сопоставляется со смертью. Сон связывается с бездействием, поэтому производные сна становятся в синонимический ряд с такими словами как *кастрат, скопец, смерть*: *И сну не верю — обезьяне смерти* — 1908-1909; *но не властен сонный мак, призрак измены* 1908; *я не хвастун, но не скопец сонливый* 1910; *Губительной сонливости Страшитесь не шутя* 1921; *если мы не кастраты и сони, Путь — наш удел* 1922.

Состояние сна связывается не только со смертью, но и с отсутствием любви.: *Пропел апрель: проснись, воскресни От сонной, косной суеты!* («Еще нежней, еще прелестней…», 1916); *Мы снова путники! Согласны? Мы пробудились ото сна! Как чудеса твои прекрасны, Кудесница*

любви, весна! («Вина весеннего иголки…», 1916); *Весну я знаю и любил немало, Немало прошумело вешних вод, Но сердце сонное не понимало. / Теперь во мне проснулось всё — и вот Впервые кровь бежит по сети вен, Впервые день весны благословен!* («Такие дни — счастливейшие даты», 1916); *Как сладок дух проснувшейся травы, как старые ручьи опять новы, Какой покой с высокой синевы!* («Просохшая земля! Прижаться к ней», 1916).

Герой стихотворений Кузмина часто испытывает бессонницу. Состояние без сна становится метонимической заменой психологического и эмоционального подъема, состояния влюбленности: «Мне не спится: дух томится…», 1906 (ср. с началом стихотворения Н.В. Фета «Сон»: Мне не спалось. Томителен и жгуч Был темный воздух, словно в устьях печки); «Вновь я бессонные ночи узнал…», 1907: *Эта бессонница ночью злой*.

В начале творческого пути в стихотворных текстах Кузмина идея сна носит романтический налет. Во сне сбываются мечты, наяву происходят чудесные события — как во сне. Сравнительные и условные синтаксические конструкции: «как во сне», «неужели во сне» и др. размывают границы между сном и явью: *Не во сне ли это было <…>, Не во сне ли тебя я встретил* 1904–1905; *Не во сне ль я день и ночь тоскую* 1904–1905; *Во сне давно уже являлся ты* 1908; «Счастливый сон ли сладко снится…», 1912: *Счастливый сон ли сладко снится. Не грежу ли я наяву? Но кровли кроет черепица… Я вижу, чувствую, живу…*; «Всё тот же сон, живой и давний…», 1915: *Ах, только б снег, да взор любимый, Да краски нежные икон! Желанный, неискоренимый, Души моей давнишний сон*!; *во сне ли, или грежу я?* 1918.

Закономерным для творчества Кузмина становится появление стихотворений, описывающих сновидения. Обратимся к стихотворению «Мне снился сон: в глухих лугах иду я…», 1912–1913.

Мне снился сон: в глухих лугах иду я,
Надвинута повязка до бровей,
Но сквозь нее я вижу, не колдуя:
Растет трава, ромашка и шалфей,
(А сердце бьется все живей, живей),
И вдруг, как Буонаротова Сивилла,
Предстала вещая царица Фей
Тому, кого повязка не томила.

Недвижно царственная, как статуя,
Она держала, как двойной трофей,

Два зеркала и ими, негодуя,
Грозила мне; на том, что поправей,
Искусства знак, природы — тот левей,
Но, как в гербе склоненные стропила,
Вязалися тончайшей из цепей
Для тех, кого повязка не томила.

Затрепетал, как будто был во льду я
Иль как челнок, забытый средь зыбей,
А им играет буря, хмуро дуя.
Жена ко мне: «Напрасный страх развей,
Смотри сюда, учись и разумей,
Что мудрость в зеркалах изобразила.
Обретено кормило средь морей
Тому, кого повязка утомила!»
«О, Фея, рассказал мне соловей,
Чье имя зеркала соединило!
И свято имя это (ну, убей!)
Тому, кого повязка не томила».

Стихотворение посвящено Е.А. Нагродской, в доме которой некоторое время жил М.А. Кузмин. Интересно, что муж Нагродской был видным масоном, так что идея духовного совершенствования, посвящения в особый круг лиц со всей очевидностью представлена в пересказе сна. Герой произведения с повязкой на глазах передвигается в глухих лугах; у него открывается «внутреннее зрение». Благодаря вещей царице Фей (Нагродской?) герой проходит обряд инициации, чтобы связать искусство и природу в своем творчестве (ср. стихотворение «Я книгу предпочту природе…», 1914). Надо отметить, что торжественность обстановки снимается ироническим замечанием во вставной конструкции в последней строфе: «*И свято имя это (ну, убей!)*». Образы этого стиха: *зеркало*, *дорога*, *луг*, *лёд*, *забытый челнок* — будут воспроизводится в более поздних текстах, посвященных основным темам творчества Кузмина: любовь и искусство.

Попробуем воспроизвести схему сна: герой в пути — идет по глухим лугам, видит с завязанными глазами траву, а также цветы, используемые в разных культурных традициях (религиозных и магических ритуалах) как священные растения: ромашку и шалфей. Появляется царица — инициатор посвящения. Она обещает, что мудрость развеет страхи, а инициируемый понимает все происходящее по-своему, ему указал соловей — певец любви, на священное имя — поэзию.

Образ *луга*, *сна* напрямую связан в поэтических текстах Кузмина с состоянием влюбленности. Образ царицы предстает в персонификации любви. Соотношение этих образов становится маркером особого влюбленного состояния, или «предсостояния», после которого появляется объект желания, возникает любовь. Таким образом, *луг*, *сон* и *любовь* или *ожидание любви* — ближайшие воспроизводимые в поэтических произведениях М. Кузмина символы, объединенные одной идеей. Пространство луга — это не реальное пространство, а воображаемое место мечты, встречи, долгожданного события: *Весной все наденут нарядные платья, / пойдут попарно* ***в луга*** *с цветами сбирать фиалки… / а мне что ж, дома сидеть прикажешь?* 1904–1905; *С прозревших глаз сметая сон Любви минувшей и забытой, На светлый* ***луг****, росой омытый, Меня нежданно вывел он* 1907; *В* ***лугах*** *— тепло, предпразднично и сухо — Не торопи своих страниц. Готовься быть к трубе готовым, Не сожалей и не гадай, Будь мудро прост к теперешним оковам, Не закрывая глаз на май.* 1907; *О тихий край, опять стремлюсь мечтою К твоим* ***лугам*** *и дремлющим лесам,* 1908–1909; *Чем ты,* ***луг*** *зеленый, зелен, Весенними ль травами? Чем ты, мед янтарный, хмелен: Какими отравами? Кем ты, путь мой дальний, велен: Судьбами ль правыми?* ***Луг*** *зеленый зеленится Под острыми косами;* 1909; *Под вечер выдь в* ***луга*** *поемные, На скошенную ляг траву… Какие нежные и томные Приходят мысли наяву! Струятся небеса сиянием, Эфир мерцает легким* ***сном****, Как перед сладостным свиданием, Когда уж видишь отчий дом*. 1916; ***Лугов*** *прохладных я искал, Но жгучий* ***луг*** *— еще прелестней.* 1921.

Пришел и прежний садовод:
— Ого, как **луг**-то зелен!
Не думал я, что проживет
Зерно в сени расселин! —
Медвяный дух,
Жужжанье мух,
Да вдалеке дудит пастух.

Находит сладкий, теплый **сон**…
Вдруг голос, прост и тонок,
Поет: «Ты спишь, Эндимион,
Магический ребенок!
Меня взрастил,
Себя пленил,
Прими ж приток взаимных сил». 1924

В «реальном» мире луг с зеленой травой можно встретить только в теплое время года: весной или летом. В воображаемом мире *луг* — становится местом сновидений, желаемых событий, которые не зависят от времени года, а связаны с состоянием души: *Осенней, желтою порою Весна повеет на лугах.* 1908.

В четвертой части книги «Вожатый» — «Русский рай» в стихотворении «Всё тот же сон, живой и давний…", 1915 также пересказывается повторяющееся сновидение. Здесь простраивается новая связь образов — не дорога, не луг, а закрытое пространство приносит покой и умиротворение. Встреча происходит не на лугу, а в закрытом пространстве — теплой комнате: *Окно закрыто плотной ставней, За ставней — стынущая ночь. Трещат углы, тепла лежанка, Вдали пролает сонный пес…*

Пятая часть книги «Вожатый» называется «Видения». Видения можно рассматривать как соположенное со сном явление. Видения приходят в состоянии полусна, дремы. В 1916 г. Кузмин пишет стихотворение «Серая реет птица…», в котором возвращается к образам *луга*, *дороги*. Опять сон, опять луг — маркер пространства любви: *Серая реет птица, Странной мечты дочь… **Сон** все один мне снится Третью почти ночь… Вижу: идем **лугами**, Темный внизу лог, Синяя мгла над нами, Где-то поет рог…* 1916. Герой и спутник идут по незнакомым местам. Выделяются символы *Мак, путь, мрак, рожок: Кто-то упал вдруг! Кто из нас умирает: Я или ты, друг?* Страх потери спутника, любимого человека искореняется верой в спасение:

Верю: дано спасенье! Сердце, восторг шпорь! Сладостное смятенье, Сердцу успокоенье, Праздником вознесенья Трелит свирель зорь! В тексте прочитывается и религиозный подтекст: Вознесенье — Вознесение Господне; отмечается на 40-й день после Пасхи в честь восшествия, восхождения Иисуса Христа на небо.

Стихотворение «Римский отрывок», 1917 из цикла «Видения» также описывает состояние, близкое к состоянию сна — «предсонье», или полусон. Это пересказ видений засыпающего воина. Перед его глазами проходят все события, которые произошли днем. Перечислительные конструкции из однородных по синтаксической структуре предложений передают отрывочные мысли уставшего человека.: *конь ржет; мечи / блещут …; завтра, наверное, бой… <…> Смутно ползет во сне: / стрелы отточены остро, // остра у конников пика…. В дрему валюсь, словно песком засыпан в пустыне…*

Важным связующим компонентов стихотворений, в которых встречается лексема *сон* или встречается описание сновидения, является

цветовая характеристика явлений и состояний. Основной цвет, упоминаемый в таких стихотворениях — белый, фон — белесоватый. Различные предметы и объекты наделяются этой цветовой характеристикой. Это цветовой фон сна, что-то похожее на туман, в котором трудно что-либо различить, опознать. Это состояние, в котором появляются образы сна — полусон-полудрема. Когда человек уже спит, но еще осознает, в каком состоянии он находится. В «Лесенке», 1922 так определяется состояние сна: *иногда мы видим и не видим вместе, когда стучится подземная сестра, И мы говорим «Что за сон!» а смерть — кто ее видел?*

В позднем поэтическом творчестве также встречаются стихи, построенные на пересказе снов. Второе вступление к поэме «Форель разбивает лед» содержит пересказ реального сна. Однако в самом стихотворении нет указаний на то, что события происходят во сне.

Непрошеные гости
Сошлись ко мне на чай,
Тут, хочешь иль не хочешь,
С улыбкою встречай.

Глаза у них померкли,
И пальцы словно воск,
И нищенски играет
По швам убогий лоск.

Забытые названья,
Небывшие слова…
От темных разговоров
Тупеет голова…

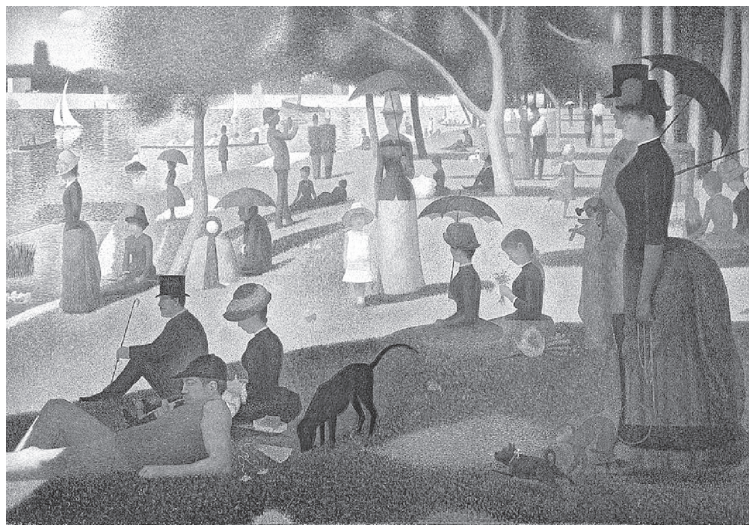
Художник утонувший
Топочет каблучком,
За ним гусарский мальчик
С простреленным виском…

А вы и не рождались
О, мистер Дориан,—
Зачем же так свободно
Садитесь на диван?

Ну, память — экономка,
Воображенье — boy,
Не пропущу вам даром
Проделки я такой!

Стихотворение воспроизводит сон, зафиксированный в дневнике Кузмина 4 августа 1926 г.: «Вчера страшный сон. Комната новая, большая. Но очень уединенная, ничего ни извне, ни из нее не слышно. Я один. Но тишина полна звуков. Двери ужасно маленькие и далеко. Музыка. Вдруг куча мышей и зарезавшийся балетчик Литовкин, лилипутом, играет на флейте, мыши танцуют. Я смотрю с интересом и некоторым страхом. Стук в дверь. Мыши исчезли. К нам почти никто не ходит. Гость. Незнакомый, смутно что-то вспоминаю. Обычное: “Вы меня не узнаете, мы встречались там-то и там-то”. Чем-то мне не нравится. Внушает страх и отвращенье. Еще стук. “Наверное, Сапунов”, — говорит. Ужас. Действительно, Сапунов. Юр. Уже тут каким-то чудом. Николай Николаевич тот же, только постарел и немного опух. Я в крайнем ужасе крещу его “Да воскреснет Бог” и “Отче наш”» (цит. по [Богомолов 1995: 176–177]).

В стихотворении «Воскресенье» используется как образ сравнения чувственная составляющая восприятия картины Сёра «Воскресный вечер на острове Гран-Жатт» 1884–1886, а также также стихотворения Ж. Лафорга «Воскресенье». Интерес Кузмина к картине поддерживался и увлечением его друга Ю. Юркуна творчеством Сёра.



Только колоколам работа.
Равны рабы Божий.
Паруса опустились.
Штиль, безмолвие.

Если я встречу вас —
Не узнаю.
На всех крахмальные воротнички
И шляпы, как на корове седло.
Бездействие давит воочию.
Все блаженно растекаются
В подобии небытия.
Сердце боится остановок
И думает, что это сон,
Выдуманный Сера и Лафоргом.
Подходило бы, чтобы у соседей
Непрерывно играли гаммы
И гуляли приюты,
Изнывая от пустоты.
Точка, из которой ростками
Расходятся будущие лучи. 1925

Стихотворение описывает сюжет картины Сёра: крахмальные воротнички, как на корове седло; отдыхающие люди около воды. Движения в картине найти трудно: *Все блаженно растекаются в подобии небытия*. Работа выполнена в технике пуантилизма — небольших мазков малых размеров. Смешение красок должно произойти в результате восприятия картины зрителем. Первое впечатление от картины — наличие дымки. Зритель прорывается сквозь пелену мазков. Ощущение от картины, хоть день изображен и солнечный, что мы вглядываемся через молочную сетку, сквозь туман. На картине все застыло, как во сне, где никто не может пошевелиться, не изменив статус кво.

Для удобства анализа сюжета сновидений мы выделим их разные типы. Управляемые и неуправляемые. Среди неуправляемых выделим разъясняющие сны — это такие, которые объясняют, проясняют события прошлого; пророческие — такие, которые разъясняют события будущего. Еще есть такая категория снов, которые имеют прямое отношение к событиям недавнего прошлого, в таких снах человек по-новому проживает это недавнее прошлое, но «прибавления» содержания, разъясняющего или предсказывающего, не происходит. Сны разъясняющие и пророческие могут осознаваться как «посланные» человеку, пришедшие по велению «свыше». В таких снах сновидец встречает людей, которых во время бодрствования никогда не видел, сон может проходить в месте, в котором человек никогда не был. Вообще, пространство сна может становится условным, передающем общее состояние человека (большая пустая комната с маленькими людьми и т.д.). Еще один тип

сновидения представляет собой микс всех типов. В таком сне могут возникать повторяющиеся образы, известные и неизвестные люди (живые и/или умершие), а также хтонические существа (например, мыши).

Управляемые сны только отчасти напоминают состояние человека, находящегося в «естественном» сне. Это такие случаи, в которых спящий человек выполняет команды гипнотизера, медиума или болеет лунатизмом. В моменты бодрствования такой человек может и не знать, что́ именно он делал, думал во время гипнотического сна, его сознание было измененным относительно бодрствования. Такие люди превращаются в сомнамбул, лунатиков. Такого типа сновидения могут предсказывать будущее, если человека вводят в сон только для предсказания, он становится ясновидящим. Такие случаи описаны в прозаических произведениях М. Кузмина: «Приключения Эме Лебефа», «Совпадение».

«Приключения Эме Лебефа», 1906 включает в сюжетную линию рассказа историю об ясновидящих: «Вскоре я все узнал: синьорины Бьянка и Катарина были ясновидящие, погружаемые ежедневно синьором Скальцарокка в магический сон, во время которого, как известно, таким чудным образом острятся человеческие способности. Этими их способностями хозяин пользовался для предсказаний и ответов на всевозможные вопросы».

Таинственные связи, которые восстанавливаются благодаря ясновидящей, становятся предметом описания в рассказе «Совпадение», 1915.

Медиум-девушка, находясь в трансе, предсказывает молодому человеку, что его жизнь напрямую связана с жизнью другого.

Хозяйка выполняет функцию гипнотизера, медиума (ср. медиум — забитый чех) вводит девочку в сон:

> «— Засни, моя крошка, засни еще! <…> Спи, мой Лизок, спи, дружочек!»
>
> «Ясновидящая между тем продолжала:
>
> — вы тесно связаны с ним… местность гористая… боже, как блестит снег, как бегут ручьи… на небе белые хлопья… и на земле. Если он не наклонится и не отбежит, он погиб!.. и вы тоже… скорее, скорее, к ящику на той стороне улицы! Не думайте! Его жизнь зависит от этого… опасность — сверху».

Герой повести Зотов идет отправить письмо своему другу и перебегает улицу, что спасает его от обвалившегося строительного материала. Потом он получил письмо от своего знакомого, которое не было ответом на письма героя. Он просто сообщал разные подробности своих военных дней:

«— .. на днях меня чуть не убили. Прямо каким-то чудом спасся. Нужно тебе сказать, что накануне я все тебя видел во сне, особенно о тебе не думал, а все, как закрою глаза, так ты и стоишь, как живой! Да. И сохранило меня любопытство, даже, если хочешь, легкомыслие…. Между опоками запутался как-то заяц; бегал, бегал наконец в него угодил немецкий снаряд. Не знаю почему, я и еще человека три побежали посмотреть, что с косым стало… в ту же минуту за нами разрывается снаряд, как раз там, откуда мы отбежали. Секунду промедли, и я бы тебе не мог писать, разве с того света. А всего и расстояния-то было, что улицу перейти, не больше…»

Все действия герой выполняет как бы нехотя, не по своей, а по чьей-то воле. Как сомнамбула, которой руководит медиум.

Затем эта же мысль повторяется в стихах, опять-таки в ФРЛ: забитый медиум, сомнамбула.

Схожие ощущения испытывают и влюбленные перед тем, как встретить свою половинку: *Безволие, предчувствие высшей воли…*

Сон, дрема, полудремотное состояние — это состояние, в котором находится поэт в предмомент, за секунду до создания произведения. Это состояние, в котором возможна связь с высшими силами, с Богом и со своим двойником, парой. Встреча двух любящих сердец также предугадана всевышним. Как медиум руководит волей сомнамбулы, так божественное проведение сводит людей вместе.

Сон — состояние измененного сознания, т.к. обычные чувства восприятия отсутствуют: глаза закрыты, мозг не сосредоточен на работе слуха, так что и визуальный, и аудиальный каналы связи с миром отсутствуют. Отсутствует наблюдатель, который позволяет рефлексировать, оценивать. Во сне все происходит по законам, не подвергающимся логике обыденного мира. Поэтому, часто считают сон способом связи с тайным, секретным, настоящим, самым реальным миром.

Прозаические тексты часто дополняют, развивают и подхватывают темы поэтические. Так, эта идея — послереволюционной России — как сна — повторяется в рассказе «Пять разговоров и один случай», 1925, не опубликованном при жизни.

Текст состоит из 10 параграфов, почти не связанных друг с другом. Виталий Нилыч Полухлебов возвращается из-за границы («<…> на багаже была наклейка «Берлин» <…>) в Россию и не может понять, что произошло и что происходит в стране, в городе, в его семье, в квартире его сестры. Происходящее в доме и в стране герой склонен рассматривать как сон, а не реальность. Т.е. реальность превращается в сон, или

ее лучше рассматривать как сон, страшный сон, т.к. все ценности человеческие разрушены:

«§ 8. 4-й разговор об идеях.

Неизвестно, чья комната. Просторно и светло. Голоса перебивают друг друга все об одном, получается вроде монолога. Слух Полухлебова, м<ожет> б<ыть>, невидимо присутствует.

— Всему свой час.

— Идеи безплодны. Оплодотворить их можно только эмоцией. Или поддерживать административно. Мы пережили все этапы. Обреченное безплодие социализма; эмоциональность солдатских лиц при вести об окончании войны. Эмоционализм героизма и Айседоры Дункан. Отупение реакций, потеря минутных чувств и прежних устоев. Недостаток новы[х] и административное подогревание (даже не восторг).

Дух В.Н. думает о случае с Клавдием Кузьмичом.

Фиксирование переходного состояния

Тупик. Даже не ужас. Обездушенье и полная бездарность. Утверждение бездарности и духовного невежества. Никто не верит. Судьба — быть изблеванным жизнью и природой.

Голоса разом смолкают и раздается музыка, тоже светлая и просторная.

В.Н. в поисках рациональных объяснений, думает, что он видит сон. Сну же

позволительно быть и нелепым».

Надо отметить, что в данном произведении сон становится не только частью сюжета, но и композиционным приемом. Странные параграфы, связанные внутренней речью одного героя, в рамках которых происходят разноплановые события, очень похожи на ассоциативные ряды образов, которые часто возникают у человека во сне. Такая раздробленная композиция, не имеющее единого сюжетного центра повествование сближает поздние тексты Кузмина с произведениями обэриутов. Известно, что в 1924 г. Кузмин познакомился с Введенским. Именно Введенский, возможно, спровоцировал появление в творчестве Кузмина произведений типа «Печки в бане» и «Пяти разговоров и одного случая». Стилистика фрагмента характерна для многих произведений Кузмина. Кажется, что они похожи на конспект, краткие записи внутреннего сознания, имеющего логически законченные и совершенные формы. Такая композиция похожа на неуправляемые сны человека, которые формируются под воздействием прожитого, пережитого за день.

В повести «Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро», 1919 Кузмин приводит пророческий сон, который увидел маленький Иосиф. Видение перерастает в сон. Сон вещий, он предсказывает будущее ребенка. Это особенно важно, т.к. будущее ребенка неизвестно, как результат сражения. Слишком много факторов может повлиять на будущую жизнь. Какие ростки настоящего проявят себя в будущем — неизвестно. Подтекст сна — масонские символы. Символика каменщиков: молотки, отвесы, лопаты и циркули. Во сне происходит обряд посвящения. Сон требует истолкования. И интерпретация сна различными героями производится различно. Речь идет о богатом и устроенном будущем — так считает мать героя. Мать хочет истолковать сон — как спокойное будущее своего отпрыска, то, о чем она всегда мечтала, женщина встраивает в необычный сон ребенка. Сам герой не совсем согласен с интерпретацией матери, но никак не проявляет свое видение сна.

«Однажды утром он рассказал ей <матери> удивительный сон.

Ему не спалось, и сначала наяву он увидел, как по темному воздуху двигались и сплетались блестящие голубоватые фигуры вроде тех, что он как-то заметил в учебнике геометрии: круги, треугольники, ромбы и трапеции. Соединялись они в необыкновенно разнообразные узоры, такие красивые, что, казалось, ничего на свете не могло быть лучше их, хотя и были ониодного цвета. Как будто вместе с ними носились какие-то инструменты каменщиков, совсем простые: молотки, отвесы, лопаты и циркули. Потом он заснули очнулся в большой зале, наполненной одними мужчинами, посредине стоял большой стол, как на придворных обедах, с хор раздавались скрипки, флейты, трубы и контрабасы, а сам Иосиф висел в воздухе, сидя на голубом облаке. Внизу, прямо под ним, на маленьком столике стоял графин с чистой водою, и около находился голый мальчик с завязанными глазами; руки его были скручены за спину полотенцем. И Иосиф понял, что этот пир — в честь его; у него горели щеки, он чувствовал, как билось у него сердце, между тем, как голубое облако, описывая мелкие (все мельче и мельче) круги, опускалось прямо на столик с графином. Ему было так радостно, что он проснулся, но и проснувшись, продолжал чувствовать, как бьется его сердце и как пахнет вареным красным вином, смешанным с анисом и розами.

Феличе весь этот сон поняла попросту и объяснила, что Джузеппе женится на графине, будет держать открытый дом и каждый день обедать с музыкой, которая будет играть арии Перголезе. Но, кажется, она боялась сглазить предсказание, потому что усиленно просила сына никому не рассказывать об этом виденье, обещая и со своей стороны полный и строгий секрет».

Литература

Богомолов Н.А. Михаил Кузмин: статьи и материалы. М., 1995. 367 с.
Конкорданс к стихотворениям М. Кузмина. Т. 1–3–. М., 2005, 2010, 2011–.

Anna V. Gik
Vinogradov Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences
(Russia, Moscow)
annagik@yandex.ru

POETICS OF SLEEP AND DREAM IN THE TEXTS OF M. KUZMIN

The article analyzes the poetic and aesthetic development of the image of dream and sleep in the works of M. Kuzmin. Status of sleep in M. Kuzmin's works correlates with wakefulness. Sleep is an important part of not only human physiology, but in many ways defines the spiritual and creative component of existence. The dream becomes a "meeting place" of day's and night's world of man, conscious and subconscious. A special place is given to the structure of dreams, reproduced in poetry and prose texts. Sleep and dreams are part of the description of M. Kuzmin's world image. In his works lexicon of the lexical-semantic field "Dream" and related phenomena are actively represented. The analysis of lexicon, semantic and phonetic relations of the field "Dream" with other structures of the text leads to the conclusion about the universality of the concept of sleep and dream in the works by Kuzmin. The idea of sleep and dream permeates not only human life, but also the objects of animated and inanimate nature. Some of prose and poetry texts include detailed descriptions of dreams. Sleep is a mediator between the world of the visible and the invisible, the images of the dream at the same time connect these worlds, and disconnect them. As the border place between "day" and "night" consciousness, sleep becomes a forerunner of creative process. As a possible system of the ideal world dream becomes a place of fulfillment of desires, a meeting place for lovers, a forerunner of love.

Key words: linguistic poetics, style, Silver Age, M. Kuzmin, author's lexicography.

References

Bogomolov N.A. *Mikhail Kuzmin: stat'i i materialy* [Mikhail Kuzmin: articles and materials]. Moscow, 1995. 367 p.

Konkordans k stikhotvoreniyam M. Kuzmina [Concordance to the poems of Mikhail Kuzmin]. Vol. 1–3–. Moscow, 2005, 2010, 2011–.

РАЗЛИЧНЫЕ УРОВНИ ЯЗЫКОВОЙ КРЕАТИВНОСТИ

DIFFERENT LEVELS OF LANGUAGE CREATIVITY

Т. М. Николаева

Институт славяноведения РАН
(Россия, Москва)
tnikol33@mail.ru

Это загадочное слово МГЛА[1]

В статье обращено внимание на русское слово МГЛА, кажущееся автору специфическим и отличающимся по семантике от синонимичных слов облако, туча и под. Исследовавшийся материал был взят из Национального корпуса русского языка РАН. Анализировались виды корпуса: основной, поэтический, газетный, устный. Судя по данным НКРЯ, пик употребления этого слова приходился на вторую половину XIX века. Судя по приведенным данным, МГЛА может быть разного цвета, но чаще — темного или серого. Она может приближаться к человеку, окружать его, но никогда не соприкасается с ним. Зайти за мглу, увидеть, что находится за ней, невозможно. В древнерусских текстах сочетание *земля мгляна* означало ад. Автор предполагает, что в семантику слова МГЛА входит «завеса в иной мир».

Ключевые слова: мгла, туман, облако, цвет, дистрибуция по подвидам текста, влияние на настроение человека, древняя семантика слова.

1. В русском языке мы умеем именовать некие полувоздушные, полупрозрачные образования на небе. Именуются они по-разному, опираясь на степень густоты их воздушной завесы. Мы знаем облако, тучу. Любим наблюдать за формами облака, которое часто кажется белоснежным и мягким. Формы туч обычно не рассматривают, они надвигаются сверху, угрожая: дождем, градом, ливнем. Физическая их природа образованным людям понятна, и чувство страха, иногда вызываемое ими, обычно является страхом перед их возможными последствиями — мелким дождиком, дождем, ливнем. Метафорически они также употребляются в соответствии со своей возможной силой. Легкое облачко грусти пробежало по ее лицу. Это значит, что ей взгрустнулось, но не надолго. Иначе — Слезы хлынули ливнем; она рыдала, не переставая. Темная туча мрачна и опасна и потому горе ее серьезно.

[1] Впервые мысль о семантической особенности русского слова *мгла*, располагающегося в лексическом ряду слов *облако*, *туман* и под. пришла мне в голову 15 лет тому назад (см. *Николаева Т.М.* МГЛА // Славянское и балканское языкознание. М., 1989). Настоящую статью можно рассматривать как продолжение статьи 1989 г. Появление Национального корпуса русского языка (НКРЯ) теперь дает возможность лингвистам расширять и углублять свои первоначальные лексико-семантические наблюдения. Многие примеры, приводимые мною далее, взяты из НКРЯ.

Особое семантическое место занимает третье близкое к ним слово — МГЛА, но оно кажется более темным, более непроницаемым по значению. А иногда — она просто синоним тучи или даже темноты, тьмы.

Приведем ряд примеров из Национального корпуса русского языка:

Деревья были белым снегом,
В них мгла белела как зима
(Д. Самойлов)

По площадям Москвы и Ленинграда
Опять плывет сиреневая мгла
(П.А. Антокольский)

Итак, мгла часто кажется безобидной и ничего не скрывающей. Но иногда она бывает явно противопоставлена полупрозрачному облаку и темноватому, но все же почти прозрачному туману.

Возьмем отрывок из стихотворения Н. Заболоцкого:

Её глаза полны тумана —
Полу-улыбка, полу-плач.
Её глаза, как два обмана,
Покрытых мглою неудач.
(«Любите живопись, поэты…»).

Здесь за словом *туман* стоит что-то неопределенное: может быть, и хорошее, а может быть, грустное. МГЛА же явно является некоей завесой, открывающей/скрывающей что-то определенно плохое или то, что хотят скрыть.

В Национальном корпусе русского языка ИРЯ РАН хорошо представлена хронологическая эволюция слова МГЛА. Очевидно, что пик употребления этой лексемы приходится на конец XIX – начало XX в.

Национальный корпус русского языка, созданный относительно недавно, хорош для пользователя и тем, что демонстрирует числовое расхождение употребления тех или иных лексем в зависимости от подкорпуса (основной, акцентологический, диалектный, мультимедийный, обучающий, параллельный, поэтический, газетный, синтаксический, устный).

В настоящей работе нами был задействован основной корпус, газетный корпус, поэтический и устный.

Данные основного корпуса: найдено 85 996 документов, 19 362 746 предложений, 229 968 798 слов.

По слову *мгла* найдено 500 документов и в них 739 вхождений этой лексемы.

Данные газетного корпуса: объем корпуса 332 720 документов, 173 518 798 слов.

По слову *мгла* найдено 38 документов, 43 вхождения.

Данные поиска в поэтическом корпусе: объем 65 608 документов, 956 449 предложений, 9 671 137 слов.

По слову *мгла* найден 791 документ, 840 вхождений слов.

Данные устного корпуса: объем всего корпуса 3525 документов, 1 623 625 предложений, 10 754 403 слова.

Со словом *мгла* найдено 9 документов и 11 вхождений.

Итак, наибольший перевес у слова *мгла* находится в основном корпусе, некоторый перевес этой лексемы мы имеем в газетном корпусе (что неожиданно? — *Т. Н.*), в устном корпусе, но в наибольшей степени, конечно, в корпусе поэтическом, что вполне можно было ожидать.

Чем же, с точки зрения обычного русскоговорящего, отличается мгла, например, от тумана? Только ли своей большей непрозрачностью? Как кажется, не только этим. Вернемся к стихотворению Н. Заболоцкого. Туман в глазах актрисы Н. Струйской — это что-то неопределенное: в нем может содержаться и немного от X и немного от Y, но догадаться о его содержании все-таки возможно. Но догадаться, какие именно неудачи скрывает мгла (мгла — это очевидно, все-таки это её густые темные ресницы), невозможно.

И вот мы выдвигаем гипотезу, что русская мгла часто подразумевает некую завесу, завесу в какой-то иной мир, мрачный и нерадостный.

2. Но прежде всего мы узнаем, что все-таки мгла бывает самого различного цвета. Посмотрим данные основного корпуса НКРЯ:

Выйдешь из дома — белая мгла, ничего не видать (Борис Екимов)

Мгла казалась желтой и мутноватой (Захар Прилепин)

Утренняя мгла, тягостная и неприятная в обыкновенные дни, казалась теперь живым, жемчужным светом (Людмила Улицкая)

Не было ни моря, ни солнца, ни ветра, ни чаек — была только розовато-желтая мгла под веками (Ю. Домбровский)

Сам я долго не засыпал, смотрел в мутное окно, где стояла серо-голубая мгла (Андрей Волос)

Солнце исчезло из виду, и небо покрыла светлая сероватая мгла (Анри Волохонский)

За окнами поликлиники царила сизая мгла (Татьяна Тронина)

Синяя мгла над черной пашней, вдали — березовая роща (Анатолий Азольский)

К крошечному окошку прилипла черная мгла (Анатолий Приставкин)

Советую не задерживаться здесь надолго. Черная мгла наполнит ваши перстни (Сергей Емец).

В продемонстрированных выше примерах говорится только о цвете мглы, ее колорите. Нам не сообщается ни о её измерениях, о ее глубине, о ее способности передвигаться или раздвигаться. В этих примерах — это нечто, окружающее человека и обладающее цветом, причем цветом самым разнообразным, в отличие, например, от облака, как правило, белого или розовато (голубовато-) белого. Мгла в приведенных примерах не мешает человеку, по отношению к нему она нейтральна. Быть может, только оттенок ее сиюминутного цвета может быть для него нейтральным или даже неприятным.

3. Но, оказывается, мгла может иметь измерения, может иметь некоторую плотность, плотность даже довольно сильную. При этом мгла может двигаться самостоятельно.

Как желна, над нею мгла металась (В.П. Катаев)

Стремительная мгла зимнего раннего вечера уже заполнила пространство между деревьями (В. Шаламов)

И черная дымовая мгла, не светлея, а наливаясь, уже заполнила пространство (В. Гроссман)

Ветер усиливался, мгла сгущалась (А. Береснева)

Калитку я открываю с трудом, белая мгла хватает меня за щеки, кутает в вихорь (А. Иличевский)

Она приближалась, и мгла расступалась перед ней, точно светом сжигало туман (Е. Хаецкая)

Там мгла фигурировала сразу и как женщина, и как отчизна, среда, состояние природы, тайна, может быть, метафора времени (Н. Крыщук)

Итак, мгла оказывается не столь простой. Она может иметь форму, может изменять облик этой формы. Она может быть густой, а может быть текучей, ползущей. Она может двигаться, приближаясь к человеку, но может отдаляться от него, даже расступаться перед человеком. Из приведенных примеров создается впечатление, что мгла имеет какую-то свою собственную, человеку неизвестную стратегию поведения. И все-таки для человека она — тайна, что-то среднее между живым и не-

живым. (Разумеется, я сознательно высказываю мысли и ощущения отнюдь не научного характера.)

Человек твердо знает: облачко исчезнет, растает, туман тоже может растаять и идти сквозь туман не так страшно, если знаешь дорогу. Но устремляться в «кромешную мглу» неприятно. Почему?

А потому, что у русской лексемы *мгла* есть одна неприятная коннотация: она всегда что-то скрывает, нечто таится за ней. Неизвестность.

4. В русских текстах редко попадаются ситуации, когда обычный человек видит что-либо за облаком (разве в ситуациях чисто военных?), за туманом можно что-либо разглядеть и о чем-либо догадаться. Но отличие от этих слов мглы — особое.

Облако и туман возникают внутри человека, метафорически, они — его внутренние составляющие. Мгла же может войти с человеком в контакт извне, соприкоснуться с ним:

На весь мир с тех пор
Дьявольским крылом легла
Мертвой Хирошимы мгла
(Г.А. Глинка)

Все ушли, и разговоры
Спрятала ночная мгла
(М. Светлов)

Аэропланы ухитрились взвиться
И мгла не прекратила им пути
(Л.Н. Мартынов)

Спасти нас не могла
От давящего зноя
Стремительная мгла
Вечернего покоя
(В. Шаламов)

Запоздавшая пчела
И цветок найти не может —
Помешала сбору мгла
(В. Шаламов)

И если бы ночная мгла
К нам снисходительна была
(В. Шаламов)

И мгла окутает колени,
Глаза завесит пеленой
(В. Шаламов)

Отпылала и нас обожгла
Наша белая вешняя мгла
(А.А. Баркова)

А потом все затихло и замерло
Притаилась, как хищник, мгла
(А.А. Баркова)

Пусть нас двоих на гребне страсти
Затопит смоляная мгла
(А. Штейнберг)

Примеров подобного рода можно привести множество. Однако уловить и описать облик мглы необычайно трудно. Она может даже передвигаться почти как человек

Отшумел тот клен,
В поле бродит мгла
(О. Фомин)

Она может ползти, может рассеиваться (но не исчезать и не убегать, как, например, облачко). Может и сгущаться. Мгла может окутывать человека. Она даже может вползать к нему в душу

Но в мозгу министра
Болезненно уплотневала мгла
(П. Антокольский)

Как много дней ушло куда-то —
Они уходят без возврата
Лишь в скорбном сердце грусть и мгла
(Е. Кропивницкий)

И все-таки ее физический статус уникален.

Мной совершались попытки найти схожий эквивалент в известных мне европейских языках(кроме славянских, где такой когнат имеется), но семантического полного сходства мне не удалось. Неудачным в данном случае являются и эксперименты по переводу с русского языка. Дело в том, что переводчик обязан перевести это слово, перевести хоть как-нибудь и его перевод в принципе всегда может быть случайным или приблизительным. Единственно, что можно утверждать твердо: мгла никогда не принимает антропоморфный или зооморфный облик.

Гамлета спрашивали: «На что похоже это облачко, милорд?». Задать подобный вопрос о сходстве с чем-либо мглы невозможно — она изменчива и принимает любой статус по своей воле.

5. И однако все же можно попытаться определить ее генетику, ее географическое происхождение, ее современную оценку для нас и даже причины этой оценки.

Прежде всего ясно выделяются для этого слова несколько гетерогенных факторов:

1) Несмотря на указанное в начале различие своего колорита, мгла несет с собой некую семантику мрачности, загадочности, таинственности и грусти.

Недолгий век
У вселенной, у нас, у всех,
Скоро — мгла, это грустная вещь
(И. Чиннов)

Как много дней ушло куда-то —
Они уходят без возврата
Лишь в скорбном сердце грусть и мгла
(Е. Кропивницкий)

2) Мгла непрозрачна, «сквозь мглу» видеть нельзя.

Выйдешь из дома — белая мгла, ничего не видать (Борис Екимов)

Сам я долго не засыпал, смотрел в мутное окно, где стояла серо-голубая мгла (Андрей Волос)

3) Далеко не единичны случаи, когда мгла в нашем сознании вызывает смерть, потерю.

И даже не земля тебя взяла –
Такая мгла бывает только в склепе
(В. Блаженный)

Слабая мгла глубока,
Рано — Смеркается — Смерть
(И. Чиннов)

6. В мгле ощущается наличие некоей суспензии, чего-то, похожего на пепел. Именно поэтому она и непрозрачна.

Обратимся к истории этого слова. Судя по данным Словаря древнерусского языка, вып. 9, 51, *мъгла* в древнерусском языке была ближе к лексемам *тьма* и *дым*, *гарь*. Толкование: о непрозрачной пелене от

взвешенных в воздухе частиц (гари, дыма), моросящего дождя, ледяных кристаллов и под. И в тот день шол должик мглою и снег (1662); Бысть ведро велие, и мнози лѣсы, и боры, и болота згораху, и Дымове силнии тогда бѣху… бѣ бо яко мгла на земли прилегла и птицы по воздуху не видяще летати, падаху на землю и умираху (Ник. лет. за 1223). В древнерусских контекстах мгла соотносится с тьмой и дымом, хотя их различие специально подчеркивается: И силенъ дьнь гнѣва… дьнь скорби и бѣды, дьнь болѣзни и погибели, дьнь тьмы и мрака, дьнь облака и мглы (XII–XIV); Бысть мьгла велика по всеи земли до третьего часа, и по томъ повелѣ господь уступити и свѣту пришествие дарова (Моск.лет.).

Самое страшное место Вселенной — Ад — представлен в древнерусских текстах как земля мгл(е/я)на. Иже грѣшнии суть души усопшихъ тѣ подъ землею и подъ морем … в земли мглянѣ и темнѣ и в земли тмы вѣчныя (Изм. XVI–XV); Снидошася къ отцу сатанѣ въ подземныя мѣста, въ землю мгляну (1563).

Почти ключевым, ведущим словом в общей семантике «Слова о полку Игореве» является мгла. Но здесь интересно следующее. По концепции А.Н. Робинсона, князья Ольговичи претендовали на солярность, на свойство самим быть Солнцем. И Солнце мстит войску Игоря, окутывая его войско тьмой и мглой: И видѣ отъ него тьмою вся своя воя прикрыты; Солнце ему тьмою путь заступаше; Длъго ночь мрькнетъ. Заря свѣтъ запала, мьгла поля покрыла…

И абсолютно иначе видит кровавую ситуацию жена Игоря княгиня Ярославна, не принадлежащая к роду Ольговичей, она дочь Ярослава Галицкого: — Чему, господине, простре горячюю свою лучю на ладѣ вои? Въ полѣ безводнѣ жаждею имь лучи съпряже, тугою имъ тули затче?

То есть, оказывается, что мгла совершает выбор между людьми, она обладает избирательностью.

7. Земля мгляна — это низы Вселенной. Но мгла способна подниматься и выше. Возникает некое странное срединное пространство, где нет ни верха, ни низа. Именно в таком пространстве кружатся пушкинские бесы, «Лишь глаза во мгле горят»:

Бесконечны, безобразны,
В мутной месяца игре
Закружились бесы разны,
Будто листья в ноябре…
Мчатся тучи, вьются тучи;

Невидимкою луна
Освещает снег летучий;
Мутно небо, ночь мутна…

Эта средняя сфера — мгла, туман, сумрак — несомненно связаны и в поздней русской поэзии в каким-то иным, таинственным существованием. Даже если обратиться к пейзажному употреблению слова *мгла* у Пушкина, то пейзажная аура слова *мгла* очень схожа у него по колориту мглы и тьмы в начале «Слова о полку Игореве».

Наконец, мгла может быть связана и с верхом окоема. Так, в 1981 г. мною была опубликована статья о том, что поэт обычно вечером или ночью (точнее — от заката до рассвета) начинает воспринимать какие-то странные, но достаточно отчетливые звуки, которые оказываются стихогенными и способствуют творчеству, или творчества не происходит и поэт остается в некотором неприятном состоянии, близком к депрессии[2]. При этом значимым оказалось то обстоятельство, что краски природы не были в таких случаях «чистыми», а являли собой какие-то сизо-багряные, дымчато-алые, сумрачно-красные тона. Позднее в этих же стихах (а было собрано около 200 стихотворений русских поэтов) я обнаружила, что в многих стихотворениях появляется при перцепции таких звуков параметр мглы. Например,

Мир я вижу как во мгле
Арф небесных отголосок слабо слышу
(Боратынский)

Вечер мглистый и ненастный,
Чу! не жаворонка ль глас?
…Гибкий, резвый, звучно-ясный,
Он всю душу мне потряс
(Тютчев)

О чем в сей мгле, безумной, красно-серой
колокола?
О чем гласят с несбыточною верой?
Ведь мгла — все мгла
(Блок)

Но верится: пройдет сверкающий громами
Средь этой мглы божественный глагол
(В. Соловьев)

[2] Статья – под названием «Из пламя и света рожденное слово» — перепечатана в книге: *Николаева Т.М.* О чем рассказывают нам тексты? М., 2012.

И звуки, как тайные знаки,
Пред нами кружились во мраке.
Мы были с тобою в таинственной мгле,
Как будто бы шли по ничейной земле
(А. Ахматова)

Мы были — сумеречной мглой,
Мы будем пламенные духи.
Миров испепеленный слой
Живет в моем проросшем слухе…
(А. Белый)

8. Итак, можно подвести некоторые итоги, собрав воедино все подмеченные черты мглы, пусть даже невероятно противоречивые.

1) Мгла может быть самого различного цвета, но чаще окрашена в темные тона.

2) Мгла и полупрозрачна или совсем непрозрачна, но всегда видима, так как в ней находятся пылинкообразные элементы суспензии, мешающие ее проницаемости.

3) Мгла может сгущаться, рассеиваться, уплотняться или даже растекаться. Она может расступаться перед человеком, обходить его.

4) Мгла может менять субстанцию, но никогда не принимает антропоморфный или зооморфный облик. При этом она способна проникать в душу (в сердце) человека.

5) Мгла связана с самым низким (Ад), средним и самым высшим уровнем восприятия, подавая в определенное время и при определенном уровне природы какие-то невербальные звуки, которые могут стихогенным образом воздействовать на творчество поэта.

6) Мгла не убегает от человека и — в отличие от Метели — его никуда не ведет.

7) Человек видит мглу, но не может «зайти за нее», хотя она как бы имеет измерения, она преграждает ему переход.

8) Поэтому возникает ощущение, что мгла что-то скрывает:

Грядущие годы таятся во мгле
(Пушкин)

Ее глаза — как два обмана,
Покрытых мглою неудач
(Заболоцкий)

Итак, возникает ощущение, что в архаическом сознании мгла — это завеса в иной мир, заглянуть в который человеку не дано.

Литература

Николаева Т.М. МГЛА // Славянское и балканское языкознание. М., 1989.
Николаева Т.М. Из пламя и света рожденное слово // О чем рассказывают нам тексты? М.: Языки славянской культуры, 2012.

Tatiana M. Nikolaeva

Institute of Slavic Studies of the Russian Academy of Sciences (Russia, Moscow)
tnikol33@mail.ru

THIS MYSTERIOUS RUSSIAN WORD *MGLA*

The author analyzes a Russian word MGLA, which in her opinion is very strange and does not coincide with its quasi-synonyms metel', tucha, oblako and so on. All examples were extracted from the Russian National Corpus (RNC).

Some special subtypes of the RNC were analyzed separately.

The peak of this word use was at the end of the XIX century. MGLA may have different colour. It can approach to a human being very nearly, but never touch him. It is impossible to go behind MGLA, to see what is there behind it. In the Old Russian texts the expression zemlya mglyana signified the hell.

The author supposes that MGLA in Russian means also the curtain into another world.

Key words: mgla, mist, cloud, color, subclasses of texts, influence upon human mood, the Hell.

References

T.M.Nikolaeva. [Haze]. *Slavjanskoje I balkanskoje jazykoznanije* [Slavic and Balkan linguistics]. Moscow, 1989. (In Russ.)
T.M. Nikolaeva. [From light and flame the word was burnt]. *O chem rasskazyvayut nam teksty?* [What the texts tell to us?]. Moscow, Yazyki slavyanskoj kultury Publ., 2012. (In Russ.)

В. В. Аристов

Вычислительный центр им. А.А. Дородницына РАН
(Россия, Москва)
aristovvl@yandex.ru

Метод Idem-forma и «тождества в несходном» литературных произведений

В работе описываются основы и особенности подхода для сравнения литературных произведений, который имеет общие черты с методами компаративистики и интертекстуальности. В рассматриваемом методе самое важное — выявление при сопоставлении произведений (или их фрагментов) уникальности этих произведений. Возникающая при сравнении «вспышка отождествления» освещает новые пространства смыслов. Создается возможность определения «совместного текста», притом что отдельные произведения способны приобретать новые черты. Приводятся некоторые примеры сопоставлений произведений с помощью разрабатываемого подхода.

Ключевые слова: компаративистика, интертекстуальность, Idem-forma.

Во многом именно Виктор Петрович Григорьев инспирировал наши поиски в применении нового подхода сравнительной поэтики к изучению произведений различных времен. Он задал важный вопрос после моего сообщения в начале 2000-х в Институте русского языка им. В.В. Виноградова РАН о подходе, который был назван Idem-forma (idem — тот же, тождественный, лат.), для рассмотрения явлений современной поэзии, прежде всего, стихов метареалистов или близких к ним по устремлениям авторов. Само это понятие в определенном смысле было развитием понятий поэтики школы метареализма. Виктор Петрович спросил, можно ли применить такой подход сопоставления разнородных литературных явлений и для анализа классических образцов? Тогда мне нечего было ответить, но в дальнейшем я попробовал направить свои усилия — неожиданно для себя самого, но затем со все возрастающим интересом — и в эту сторону. Результатом явилось более десятка статей, основная часть из них опубликована в различных сборниках и журналах, посвященных обнаружению Idem-forma при сопоставлении произведений. Первой из них была работа о внутренней связи и «совпадениях» текстов Платонова и Фолкнера (в основном «Котлована» и «Шума и ярости») [Аристов 2006], опубликованная в сборнике «Художественный текст как динамическая система» (работа обсуждалась и на юбилейной конференции, посвященной 80-летию

В.П. Григорьева). Из наших работ последнего времени отметим только [Аристов 2014а: 60–102; 2014б: 63–64].

В настоящей статье мы кратко говорим об особенностях метода, который несет в себе свойства традиционной компаративистики и интертекста, но все же имеет определенные новые черты. Мы стараемся также в сжатом виде указать на возможности разнообразных сопоставлений. Будут рассмотрены примеры различных сравнений, каждое из которых потребует в дальнейшем специального исследования (в настоящей работе они описаны конспективно в силу ограниченности объема статьи). Название настоящей работы — словесная формула «тождество в несходном» — порождена аналогией и контрастом с известной книгой Шкловского «Тетива (о несходстве сходного)». В нем указывается на особенность метода при выявлении общих деталей.

Внимание сосредоточено на сопоставлении отдельных литературных произведений или их фрагментов вплоть до, например, отдельных стихотворных строк. Как правило, такие «тождественные» элементы трудноуловимы: они принадлежат произведениям из разных контекстных пространств, с большим количеством внешних различий, но при этом «подсознательно» часто оказываются соположенными друг другу. «Идентичное перекрытие» происходит, безусловно, только по некоторым признакам, но постепенно обнаруживается большое число и иных общих свойств. Выявление множественности деталей сопоставлений является существенным и необходимым условием применимости и продуктивности метода. Здесь образуется как бы система окказиональных инвариантов.

Традиционное, классическое сравнительное литературоведение видит цель исследования в обобщении (уместно вспомнить и о его взаимоотношении с мифологической школой). По убеждению А.Н. Веселовского, задача состоит в сравнении, распространенном на возможно большее количество фактов. Здесь ведется поиск общих признаков, однако они могут и «заслонить» уникальность отдельных произведений. Понятно стремление при построении теории к обобщениям в едином подходе, но тем самым единичное, уникальное становится лишь элементом обобщения. В отличие от традиционной компаративистики в подходе Idem-forma подчеркивается самостоятельность произведения, которая в результате сравнения даже способна усиливаться и приобретать новые черты. В интертекстуальном подходе также принимаются во внимание множественные черты сопоставлений, но здесь элементы изображения, переходя из произведения в произведение, размывают их

границы. Также, хотя и в другом смысле, теряется понятие самостоятельного литературного произведения.

В Idem-forma каждое сравнение «штучное», часто изначальный импульс бывает неожиданным, «совпадения» кажутся лежащими на поверхности, но при этом на них часто не обращают внимания, поскольку они находятся в разных отсеках сознания, в разных контекстных пространствах. Представляется, что совпадения порождены всем объемом сознания, где «видимые» и «незримые» части действуют совместно. Тем более необходимо проверять, не привлекали ли они раньше внимания исследователей (за все время написания нами такого рода работ почти не было случаев обнаружения таких же сопоставлений другими исследователями). При «мгновенном отождествлении» происходит словно бы вспышка, которая освещает разнородные пространства и создает новое — общее для них. Она высвечивает углы, которые иначе бы не осветились и не были бы узнаны, видимы и поняты. Но в такой «вспышке» разнородные произведения или их фрагменты не «сгорают», наоборот, каждое наполняется новым смыслом, возрастающим в своей значимости. Появление общего пространства контекстов способствует и выявлению на фоне общих признаков различия произведений, дополнительной дифференциации их особенностей.

Цель — строить открытые структуры, которые могли бы друг с другом свободно взаимодействовать, но так, чтобы самостоятельность стихотворения, рассказа, романа не утрачивалась и чтобы произведения способны были обретать новые, способные расти во времени качества. В Idem-forma границы не исчезают, но делаются более прозрачными и прочными в некотором смысле, кроме того, в результате сопоставления образуется новое пространство взаимодействия, способствующее возрастанию смыслов. Можно сказать, что здесь строится и опробуется на литературных примерах новая модель «монады с открытыми окнами» (по Лейбницу, монада не имеет окон). Найти подступы к такой модели — одна из важных нынешних общих задач, а именно — необходимо сохранение суверенности неких единиц (в данном случае литературных) произведений. Не регулярная пустыня сухих песчинок научной скуки, но, в сущности, неизвестное художественное пространство на скрещении живых и живущих по-новому двух (или более) «прежних» произведений. В этом скрыто содержится некий ответ и на «наивный» вопрос (который подробно обсуждается, например, в [Шайтанов 2010]): «зачем сравнивать?». В рассматриваемом подходе ощущение совпадения (при его «истинности) «высекает искру» новых смыслов

и образов, поэтому возникающее ощущение сродни появлению нового продуктивного сравнения в стихотворном тексте. То есть, в некотором смысле поэтика здесь соприкасается и с поэзией: каждый факт удачного сопоставления может рассматриваться как своего рода метафора, которая втягивает новые смыслы, не подразумеваемые вначале каждой из отдельных составляющих (тут можно вспомнить и понятие «метафоры взаимообмена» — метаболы, по М. Эпштейну).

Мы рассмотрим коротко некоторые примеры сравнения произведений с помощью метода Idem-forma. Особое внимание будет сосредоточено на трех примерах, связанных с именем Пастернака. Не упоминая случаи, которые нами уже рассматривались ранее, можно лишь отметить, что различимы типы синхронных и диахронных совпадений. Причем особый интерес может представить бесконтактное взаимодействие (напомним, что в компаративистике различают «типологическое» и «контактное» взаимодействия произведений). В случае бесконтактного взаимодействия происходит как бы взаимная «настройка» на те тенденции и веяния эпохи, которые внешне не так уж легко обозначимы. Приводя физическую аналогию, можно вспомнить так называемый эффект Гюйгенса, когда два маятника, висящие на одной доске и качающиеся вначале вразнобой, постепенно синхронизируют свои колебания. Возможна и роль некоего посредника, человека, который, чаще всего не подозревая, является проводником между одним и другим автором (например, Клаус Манн с его романом «Мефисто» — сын Томаса Манна — гипотетический посредник между романами «Мастер и Маргарита» и «Доктор Фаустус», см. [Аристов 2014: 62–63]). Интерес представляет возможность и «самонастройки», когда некоторое произведение одного автора — может быть, через много лет — влияет на другое его произведение. Такой случай был рассмотрен нами при изучении стихов Тютчева [Aristov 2014: 63–64], причем «самовлияние» носит скрытый характер и отличается от известных повторов его сюжетов стихотворений в так называемых «dubia».

Отметим, что для выявления совпадений могут привлекаться — по аналогии с биологическими методами исследований — способы «окраски отдельных частей» (иногда в тексте буквально используются разные цвета) или «препараторские» процедуры, которые ведут от «живого текста» (опыт in vivo) к опыту in vitro («в пробирке»).

В качестве первого конкретного примера рассмотрим возможное сопоставление записок доктора Дж. Уотсона (Ватсона) — вымышленного персонажа — об investigations (расследованиях) вместе с Шер-

локом Холмсом с книгой доктора Дж. Уотсона — реального ученого об investigations (исследованиях) с Френсисом Криком [Уотсон 2013], которые привели, как известно, к открытию структуры ДНК. Книга ученого Джеймса Уотсона написана в жанре научного детектива и, с нашей точки зрения, неявно для самого автора испытала влияние записок его «однофамильца», хотя все это носит столь очевидный и вместе с тем имплицитный характер, что «буквалистские совпадения», по-видимому, не обращали на себя внимание читателей и ученых-литературоведов. Экспозиции записок врача Джона Уотсона и книги ученого Джеймса Уотсона близки. В обоих случаях рассказчик (и один из главных героев произведений) приезжает в Англию из-за границы. Джеймс Уотсон — в подлинном смысле иностранец, американец, его «однофамилец» в некотором смысле тоже является на тот момент «иностранцем», поскольку он возвращается на родину после участия в сражениях (в качестве полевого врача) из далекой страны — Афганистана. Важно, что им обоим присущ некий свежий взгляд со стороны. Несомненно, что записки Джона Уотсона являются и изображением Англии того времени, а именно конца викторианской эпохи. Но вот что пишет в своем предисловии («От автора») Джеймс Уотсон: «В этой книге я излагаю свои впечатления о том, как была открыта структура ДНК. При этом я попытался воссоздать атмосферу Англии первых послевоенных лет (после Второй мировой войны. — *В. А.*), в которой произошли все события…». Первые встречи двух Уотсонов со своими «напарниками» также имеют сходство. Джона Уотсона направляют к Шерлоку Холмсу — тот работает в химической лаборатории при больнице. О Холмсе приятель Уотсона говорит ему: «Что такое этот Шерлок Холмс… немножко чудаковат, — энтузиаст некоторых областей науки… Он занимается наукой совершенно бессистемно и как-то странно, накопил массу, казалось бы, ненужных для дела знаний, которые немало удивили бы профессоров. — А вы никогда не спрашивали у него, что у него за цель? — поинтересовался я. — Нет, из него не так легко что-нибудь вытянуть, хотя если он чем-то увлечен, бывает, что его и не остановишь». Также экстравагантным чудаком предстает и Френсис Крик в начале книги Джеймса Уотсона: «Я никогда не видел, чтобы Френсис Крик держался скромно. Это теперь о нем говорят много, чаще всего почтительно… Но ничего подобного еще не было в те дни, когда осенью 1951 года я пришел в Кавендишскую лабораторию Кембриджского университета… Крику тогда уже было тридцать пять лет, и тем не менее он был почти никому не известен… Френсис Крик иногда за-

нимался экспериментами, но чаще был поглощен теоретическими рассуждениями… Проходил день-другой, он убеждался, что его очередная теория неверна, и опять принимался за эксперименты, пока это ему не надоедало и он вновь не пускался в теорию». Разгадка генетического кода — это, можно с определенными оговорками сказать, раскрытие некоего шифра природы, в детективном расследовании ищут ключ к шифрам, созданным людьми, но аналогия несомненна. Особенно характерно сопоставление рассказа «The second stain» («Второе пятно») и указанной книги «The double helix» («Двойная спираль»). В первом случае Холмс и Уотсон разыскивают документ, имеющий мировое значение, во втором — Крик и Уотсон пытаются раскрыть секрет биологического кода. В обоих случаях характерно название, указывающее на «двойку»: во втором случае генетическая ветвь спирали способна к воспроизводству «тайны» — кода, в первом случае «второе пятно» — «репликация» предыдущего пятна, догадка об этом ведет к раскрытию проблемы. Подробности соответствий многочисленны, отметим здесь лишь роль женщины в успехе investigations в двух случаях. Во «Втором пятне» — это жена главного секретаря премьер-министра, в «Двойной спирали» — исследовательница Розалинд Фрэнклин, своими экспериментами направившая теоретические поиски главных героев книги на правильный путь.

Вот сопоставление двух пар стихотворных произведений двух поэтов, написанных примерно в одно и то же время:

Маяковский	Багрицкий
1926 год Окончание «Товарищу Нетте…»	1926 год Окончание «Думы про Опанаса»
1929 год «Разговор с товарищем Лениным»	1929 год «ТВС» («ТБЦ») — фактически «Разговор с товарищем Дзержинским»

Здесь отмечены совпадающие годы выхода в свет указанных произведений. Трагический и мрачный смысл строк и отрывков становится особенно явным, поскольку мы знаем о (из ближайшего к тем годам будущего) судьбе поэтов. В первом сопоставлении (заключительных строк двух произведений) — жертвенный призыв гибели: «…встретить я хочу мой смертный час так, как встретил смерть товарищ Нетте», «Так пускай и я погибну / у Попова лога, / Той же славною кончиной, / Как Иосиф Коган!..». Во втором сопоставлении — «отчет» о здешней жизни перед иконическим обликом (на фотографиях) ушедшего уже

правителя, заглядывающего словно бы через стену из другого мира. В таком сравнении приобретают не переносный смысл, например, известные слова Маяковского (из «Разговора с товарищем…»): «…работа адова будет сделана и делается уже». В начальных словах «Разговора…»: «…день отошел, постепенно стемнев» слышна неявная аллюзия на первую строку блоковской «Песни ада»: «День догорел на сфере той земли…», что, в свою очередь, воспроизводит в русском варианте начало второй песни «Ада» дантовской «Божественной комедии»: «Lo giorno se n'andava…».

Может быть приведен пример (как первый опыт рассмотрения на основе данного подхода) и из области другого искусства, именно — живописи. Здесь надо отметить роль недавно вышедшей книги [Фещенко, Коваль 2014], где указана возможность единого описания произведений живописи и литературы и где подчеркивается семиотический подход к исследованию. Две известные картины «Боярыня Морозова» Сурикова и «Явление Христа народу» Иванова могут быть сопоставлены по пластическим характерным деталям, которые оказываются связанными и с семантическими соответствиями. Здесь характерен жест главных персонажей, находящихся в центре обеих картин. Их вдохновенные профили и руки. И Иоанн Креститель, и боярыня Морозова видят Спасителя (притом что другие его не видят). Они, каждый по-своему, взывают к нему и обращаются к окружающим людям («креста на вас нет, Христа для вас нет»). Морозову везут по зимней Москве, можно представить, что время на картине Сурикова соответствует по времени празднику Крещения—Богоявления.

Мы посвятим несколько более подробный анализ отдельным строчкам и стихотворениям Пастернака (в год 125-летия со дня рождения поэта невольно происходит возвращение к его произведениям и их фрагментам, собственно, они сами возвращают нас к себе своими прорастающими и проясняющимися в повторе смыслами).

Чтобы сделать более отчетливым особенности нашего подхода, приведем слова И.П. Смирнова из предисловия к обстоятельной и глубокой книге Н.А. Фатеевой о Пастернаке [Фатеева 2003: 5–6]: «В своем подходе к творчеству Пастернака Наталья А. Фатеева полностью отказалась от выделения в качестве единиц анализа отдельных текстов писателя — его произведений… Задача, которую поставила себе Наталья А. Фатеева, заключалась в том, чтобы в трудоемком усилии быть заодно не с читателями, а с авторами». Метод Idem-forma не ставит своей целью «быть заодно с читателями», но все же произведения или фрагменты

произведений — их взаимодействие в новом понимании — являются единицами исследований.

Первый пример относится к ситуации, в которой строка Пастернака повлияла (это наше предположение, которое надо обосновать), во всяком случае, через оставшуюся в памяти формулировку на общественную дискуссию конца 50-х, которая имела хотя и «придурковатый» (по словам некоторых обсуждающих) характер, но была важной. Речь идет о сопоставлении строки Пастернака и известных строк Бориса Слуцкого. Высказывается гипотеза о скрытом, «подсознательном» воздействии пастернаковской строки (из стихотворения «Нобелевская премия», написанного в январе 1959 г. и распространявшегося в списках) «Я пропал, как зверь в загоне» на появление известной стихотворной формулы «Что-то физики в почете, / Что-то лирики в загоне» (стихи Слуцкого были опубликованы в октябре 1959 г. в «Литературной газете»). Такое сопоставление дает возможность соединить разделенные пространства, разрозненные события из мира поэзии и науки, увидеть общие отсветы «драмы идей» и драмы людей. Сам «спор» физиков и лириков (см. о нем подробную статью [Богданов 2011]), инспирированный «сверху», но активно поддержанный и «снизу», может наполниться новыми смыслами и приоткрыть общечеловеческий аспект в теоретическом и нескончаемом обсуждении. Произведение о «лириках-физиках» способно предстать постепенно в глубоко личном контексте вины и «непрощения» («неотпущенной вины»). Трагический смысл строк Пастернака известен: в обстановке травли он скончался меньше чем через полтора года после написания стихотворения. Но трагический смысл его стихов отозвался и непредсказуемым образом в судьбе автора названия дискуссии о «физиках и лириках». Слова поэта Слуцкого (понятно, более сниженные и сухие, чем «прообраз») словно бы тогда уже намекали на «работу совести» и указывали на его будущую судьбу («лирики в загоне»). Глубокие внутренние переживания — по-видимому, одна из причин, которые приведут его в конце пути в клинику душевнобольных. Известно, что Слуцкий, также как и Леонид Мартынов, выступили с осуждением Пастернака на собрании писателей в октябре 1958 г. Причины такого выступления обсуждались уже неоднократно: предполагали, что помимо следования партийной дисциплине — Слуцкий был тогда председателем парткома секции поэтов Союза писателей (тоже своего рода «загон») — были и невысказанные обиды, и «сухой расчет». Но суть в том, что Слуцкий потом всю жизнь, по большей части скрытно от других мучился от своего поступ-

ка. Редким случаем можно назвать описание лириком момента зарождения стихотворения. Слуцкий написал о возникновении «Физиков и лириков» в своей мемуарной книге [Слуцкий 2011: 189]. Мы не можем подробно воспроизвести данный отрывок, важно то, что хотя появление строчек кажется случайным, в этом эпизоде можно увидеть и подсознательную защитную реакцию на тот свой поступок, причем с использованием слов строки (предположительно известной ему тогда летом 1959 г.) Пастернака, то есть того, кого он осуждал. В стихотворении о «физиках и лириках» присутствует самооправдательный момент: здесь говорится о природном физическом законе («мировом»), который выше суда человеческого. Поэтому-то лирики неизбежно оказываются «в загоне». То, что в стихотворении Слуцкого присутствует «нобелевский отсвет», что оно косвенно отсылает к «Нобелевской премии», говорит первая часть формулы: «физики в почете». Ведь осенью 1958 г., когда была присуждена первая нобелевская премия советскому писателю (Пастернаку), также впервые была присуждена нобелевская премия советским физикам: Черенкову, Тамму и Франку за открытие и объяснение так называемого эффекта Вавилова – Черенкова. Тем самым судьбы физиков и лириков через стихотворные строки оказываются связанными отнюдь не абстрактными условиями и признаками. Отсвет «дискуссии» достигает и прошлого: когда и в 1933 г. лирики были «в загоне», а физики «в почете». Получение премии Буниным вызвало яростные отклики в СССР, притом что премия известнейшим физикам Гейзенбергу, Шрёдингеру и Дираку по сути дела (во всяком случае, официальными «физическими кругами») приветствовалась. Но драматический человеческий контекст заставляет посмотреть на ситуацию и под другим углом и понять, что и многие физики тоже в середине 1950-х только-только вышли «из загонов» (из изоляции специнститутов и из реальных концлагерей). Но «физически» освободившись, некоторые физики все же в подсознании остались в заключении (академик Ландау после ужасной автокатастрофы в начале 62-го года потерял ориентацию во времени — ему казалось, что он находится все еще в 38-м году в тюрьме).

Можно также обозначить тему возможного сопоставления, идущего от звукового подобия, поскольку сами эти образы неоднократно сравнивались. Речь идет о двух женских именах (точнее, именах и фамилиях) двух разных романов: «Ак-синь-я А-ста-хо-ва» («Тихий Дон») и «Ла-ри-са Ан-ти-по-ва» («Доктор Живаго»). Для выявления комплексов созвучий они сопоставлены в указанном выше смысле «in vitro» («в

стекле») поскольку в таких «паспортных сочетаниях» (имя-фамилия) в произведениях они почти не встречаются и не «слышатся». Мы намеренно разбили имена на «стопы», чтобы подчеркнуть их «метрическое сходство», — ведь в каждом имени по две полных амфибрахических стопы. То есть, их имена несомненно перекликаются, и, хотя, в текстах романа в таком «документальном» виде почти не встречаются, могли бы означать некоторые ритмические волны настройки одного имени на другое в сознании писателей и читателей. В каждом имени по 4 звука «а», но есть и менее «отчетливые» сходные звуки, связанные с безударными «о» и «я». При средней «концентрации» в речи звук «а» воспринимается как нейтральный, в данном случае при несомненном превышении фонового значения он выделен и «слышим», так что его коннотации, связанные со смыслами, проступают в нем, что можно связать с роковой судьбой героинь. В именах присутствует «отрицание»: просторечное «Аксинья» — вариант имени «Ксения» (от «гостеприимный»), «Астах» — просторечное от «Евстахий» («счастливый», «благополучный»), «Антип» — («упорный», «крепкий»), но умноженное «а» имени и фамилии словно бы выделяет в этом имени «анти». Детали биографий героинь (связанные с именем), тоже схожи: указанные их фамилии — по мужу, причем и Астахов, и Антипов в определенном смысле персонажи «призрачные» — они надолго исчезают из романного пространства, их считают погибшими, потом они неожиданно появляются, но все же «держатся на периферии» изображения. Мы не будем останавливаться на роли обоих романных героинь в судьбе главных героев — мятущихся Григория Мелехова и Юрия Живаго, — но судьба обеих женщин, гибнущих в конце произведений (Аксинья Астахова — реально физически, Лариса Антипова — в некотором переносном смысле, окончательно похищенная «драконом» Комаровским), указывает на невозможность существования в разорванном мире и героев романа. Нас, по сути, интересует один вопрос — в нем скрыта тема возможного будущего исследования предлагаемым методом: насколько значимо такое «совпадение»? Попутно можно попробовать ответить и на дополнительный вопрос — хотя, наверное, не самый важный — мог ли Пастернак под воздействием созвучия в романе «Тихий Дон» (да читал ли он роман?) невольно «настраивать» на созвучие имя своей героини?

В качестве последнего примера попытаемся представить образец того, что можно назвать auto-Idem, поскольку здесь рассматриваются совпадения по некоторым признакам двух стихотворений одного

автора — Пастернака. Речь идет о внешне ничем не связанных произведениях: «Марбург» и «Мельницы» были написаны в 1915–16 г. и вошли в книгу «Поверх барьеров». В первоначальных вариантах они существенно различались, но в процессе переработки (которая была закончена через много лет) происходила «самонастройка», не замечаемая поэтом. Внешне стихотворные сюжеты (или, скорее, фабулы, то есть то, что может быть «пересказано») двух произведений совершенно различны, они не имеют, казалось бы, ничего общего: в одном — глубоко личный и сбивчивый рассказ о важнейшей для всей жизни любовной драме, в другом — род «лирической эпики». В окончательном своем виде стихотворения могут быть сопоставлены по некоторым важным параметрам. В частности, характеристики пространства, на котором развертываются действия стихотворений (исчисляемые количеством строф), у них не просто сравнимы, но совпадают: по 18. В рассматриваемых произведениях «с достаточно большой протяженностью» возможно разворачивание специфически-драматургического действия со своей завязкой, кульминацией и развязкой. Представляется, что кульминации достигаются в строфах, начинающихся соответственно стихами «В тот день всю тебя от гребенок до ног…» и «И рвутся оборки настурций, и буря…». Причем кульминационная строфа там и там 11-я, это отношение 11/18 с точностью до одного процента соответствует 0,62 — числу золотого сечения. Характерно, что 11-я строфа как ключевая для «Марбурга» (и не менявшаяся с первого варианта) постоянно обсуждается в литературе, посвященной стихотворению (можно назвать, например, книгу [«Марбург» Бориса Пастернака 2009]). «Мельницы» не вызывали, конечно, такого интереса исследователей. Между тем это стихотворение не менее поэтически-страстное, чем «Марбург» (вспоминаются более поздние строки Бориса Пастернака: «мирозданье — лишь страсти разряды, человеческим сердцем накопленной»). Сравнение может идти по неким тонким признакам внутренней поэтической пластики: взгляд, повороты лица, движения автора при запечатлении тех или иных предметов или образов. Грамматические элементы также способны действовать синхронно, что может свидетельствовать о следах «самонастройки» (настройки одного произведения на другое). Например, начала 12-х строф стихотворений содержат близкие по грамматическим движениям и «по звучанию» стиховые конструкции: «Когда я упал пред тобой…» и «Тогда просыпаются мельничные тени…». Здесь важно не только очевидное созвучие начал стихов, но и слоги под ударением: «Когда я у**па**…» — «Тогда просы**па**…». Окончания обоих стихотворений содер-

жат по нескольку строф с достаточно редким рифменным сочетанием: 1-й – 3-й стихи — дактилические рифмы, 2-й – 4-й стихи — мужские рифмы. Приведем указанные рифмующиеся слова только в последних строфах: «бессонницей» – «сторонятся», «соловью» – «узнаю» («Марбург»), «каторгу» – «элеваторы», «былом» – «теплом» («Мельницы»). Такие примеры соответствий можно множить и продолжить, но это потребовало бы развернутого исследования.

В настоящей статье мы старались показать, что предложенный метод способен работать при сопоставлении «литературных фактов» далековатых. Это позволяет обнаруживать новые литературные соответствия (впрочем, возможно, и не только в мире литературы). Подход по сути опирается на развиваемое в том числе и В.П. Григорьевым [Григорьев 1980] понятие внутренней формы слова. Допустимо, что множество разрозненных фактов совпадений может быть структурировано и классифицировано. Важной представляется возможность предъявления самих структур обнаруженных связей, которые передают структуру мышления и чувств в их пересечениях.

Литература

Аристов В.В. Фолкнер и Платонов: смыслы изобразительных совпадений // Художественный текст как динамическая система. М.: «Управление технологиями», 2006. С. 143–153.

Аристов В.В. Магистр Фаустус. Фаустианские мотивы в романах «Мастер и Маргарита» и «Доктор Фаустус» // Вопросы литературы. 2014а. № 4. С. 60–102.

Аристов В.В. Непрерывный повтор и неявная структура тютчевских стихотворений. 4th Intern. Conf. Andalusien Symposia on Slavic Studies. Book of Abstracts. University of Granada. 2014б. С. 63–64 (статья представлена в труды конференции).

Богданов К.А. Физики *vs* лирики: к истории одной «придурковатой» дискуссии // Новое литературное обозрение. 2011. № 111. С. 153–162.

Григорьев В.П. Поэтика слова. М.: Наука, 1979. 343 с.

«Марбург» Бориса Пастернака.Темы и вариации. М.: РГГУ, 2009. 354 с.

Слуцкий Б. О других и о себе. М.: Вагриус, 2005.

Уотсон Дж. Двойная спираль. М.: АСТ, 2013. 222 с.

Фатеева Н.А. Поэт и проза: Книга о Пастернаке. М.: Новое литературное обозрение. 2003, 400 с.

Фещенко В.В., *Коваль О.В.* Сотворение знака. Очерки о лингвоэстетике и семиотике искусства. М.: Языки славянской культуры, 2014. 639 с.

Шайтанов И.О. Компаративистика и/или поэтика. М.: РГГУ, 2010. 664 с.

Vladimir V. Aristov

Dorodnicyn Computing Centre of Russian Academy of Sciences
(Russia, Moscow)
aristovvl@yandex.ru

THE IDEM-FORMA METHOD AND «IDENTITIES IN DIFFERENT» IN LITERARY WORKS

In the present paper the approach named Idem-forma is considered. Idem-forma is compared with the method of comparative studies and the method of intertextuality. In the proposed approach revealing the uniqueness of texts (or their fragments) is of significant importance. In comparing a pair of works "a flash of identification" could clarify a space of common contexts. In this way one can obtain "a shared text", and different texts acquire new features. A few examples of comparison of various texts through this approach are briefly presented.

Key words: comparative studies, intertextuality, Idem-forma.

R e f e r e n c e s

Aristov V.V. [Faulkner and Platonov: contexts of coincidences of description]. *Hudozhestvennyi text kak dinamicheskaia systema* [Literary text as a dynamic system]. Moscow, Upravlenie technologiiami Publ., 2006. pp. 143-153. (In Russ.)

Aristov V.V. [Magister Faustus. Faustian motives in the novels "Master and Margarita" and "Doctor Faustus"]. *Voprosy literatury*, 2014, no. 4. pp. 68-102. (In Russ.)

Aristov V.V. [Continuous repetition and implicit structure of Tiutchev's poems]. *4th Intern. Conf. Andalusien Symposia on Slavic Studies.* Book of Abstracts. University of Granada. 2014, pp. 63-64 (a paper is submitted to Proceedings of the Conference). (In Russ.)

Shaitanov I.O. *Komparativistika i/ili poetika* [Compartive studies and/or poetics]. Moscow, RGGU Publ, 2010. 664 p.

Watson J. *Dvoinaia spiral* [The double helix]. Moscow, AST Publ., 2013. 222 p.

Feshchenko V.V. Koval O.V. *Sotvorenie znaka. Ocherki o lingvoestetike i semiotike iskusstva* [Creation of the sign. Essays on linguapoetics and semiotics of art]. Moscow, Jazyki slavianskoi kul'tury Publ., 2014. 639 p.

"Marburg" Borisa Pasternaka. Temy i variatsii ["Marburg" by Boris Pasternak. Themes and variations]. Moscow, RGGU Publ., 2009. 354 p.

Fateeva N.A. *Poet i proza: Kniga o Pasternake* [The poet and prose: A book about Pasternak]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2003. 400 p.

Bogdanov K.A. Fiziki vs liriki: k istorii odnoi "pridurkovatoi" discussii [Physics and lyrics: on the history of one "silly" discussion]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2011, no. 111, pp. 153-162.

Slutskii B. *O drugih i o sebe* [On the others and on myself]. Moscow, Vagrius Publ., 2005. p. 189.

Grigoriev V.P. *Poe"tica slova* [Poetics of the word]. Moscow, Nauka Publ, 1979. 343 p.

Ю. Б. Орлицкий

Российский государственный гуманитарный университет
(Россия, Москва)
ju_b_orlitski@mail.ru

Словотворческая практика Генриха Сапгира

Словотворчество Генриха Сапгира (1928–1999), проявившееся в двух десятках его концептуальных книг 1960–1990-х годов, можно считать прямым продолжением и дальнейшим развитием аналогичной практики Велимира Хлебникова, подробно описанной в работах Р. Вроона, В. Григорьева и Н. Перцовой, на которые и опирается автор. Сближает двух поэтов, в первую очередь, набор наиболее продуктивных моделей словообразования и общая плотность неологического слоя в стихах разных жанров и форм. С другой стороны, по сравнению с Хлебниковым Сапгир значительно чаще выходит за пределы славянской и восточноязычной лексики, активнее своего великого предшественника обращается к словосложению, звукоподражательной лексике, сочетает неологизмы с классическими формами строфики, использует вариативные повторы неологизмов как в одном тексте, так и в рамках цикла и книги. Особый интерес представляют так называемые «полуслова», активно применявшиеся Сапгиром в разные периоды творчества и созданные, несомненно, под влиянием футуристической языковой практики. К ним примыкают слова-инверсивы, созданные путем перестановки частей, а также макаронизмы, которые тоже можно считать частью общего словотворческого поля поэта. Все это позволяет считать Сапгира наследником футуристической практики словотворчества.

Ключевые слова: поэзия, футуризм, словотворчество, способы словообразования, словосложение, звукоподражание, поэтика полуслова, инверсивы, макаронизмы.

Выдающийся русский поэт конца XX века Генрих Сапгир (1928–1999) безусловно принадлежит к числу авторов, чье творчество доставило бы радость В.П. Григорьеву — и как хлебниковеду, и как исследователю активных процессов в поэзии, определяющих ее неповторимую специфику как на фоне обыденного языка, так и на фоне языка художественной прозы.

Ученый писал о своем любимом авторе: «Неологизмы Хлебникова заслуживают не только лингвопоэтического исследования методами современной филологии.

Для того чтобы более глубоко познать этот «странный мир», несомненно живущий и по законам красоты, недостаточно одних научно-филологических усилий, даже предельно совершенных. <…>

Пожалуй, как никто другой, Будетлянин остро ощущал в каждом слове то, что можно назвать потенциалом его эстетической семантики, его образными потенциями. Культура словотворчества, в пред-

ставлении Хлебникова, предполагает, как мы видели, определенный функционализм: слово должно быть «направлено» к называемой вещи <…>. Но другое и более раннее начало <…> формулирует убеждение в «красоте смены двух подобнозвучных слов» <…>, вводя тем самым в словотворчество важное эстетическое измерение.

К известному разграничению А.М. Пешковским нормативной и объективной точек зрения на язык таким образом добавляется эстетическая точка зрения как относительно самостоятельная, позволяющая проследить и «пути красоты слова, отличные от его целей» [Григорьев 2000: 323].

В течение всей своей творческой деятельности Сапгир тоже самым активным образом занимался различными видами эстетически значимого словотворчества, краткий обзор которого мы и хотим предложить ниже. Не случайно поэтому, что исследователи постоянно сопоставляют его именно с Хлебниковым [Беренштейн 2011; Двойнишникова 2008: 25], имя и образы которого регулярно появляются также в стихах Сапгира.

Однако принципиально важно, что он, в отличие от Хлебникова, опирался не только на славянский лексический фонд и частично на восточные языки, как это делал Будетлянин (о чем справедливо писал тот же Григорьев), но и на западную, прежде всего европейскую, речевую культуру.

Приведем один выразительный пример — стихотворение «Кузнечикус» из книги Сапгира «Терцихи Генриха Буфарева» (1987):

Оретикус моретикус кантарус! —
Свою латынь теперь изобрету
Я над любой фонемой ставлю парус
Жив еретик вживлением в ничту

Как ариель взбежал на звездный ярус
Кричу судьбе: огнем его! ату!
И сам себя хватаю налету
Жгу в ярости! — На сцене — пыль и старость

Беру ваш мир — и этакий макарус
Из стеклодранок строю аппаратус
Кузнечикус — и зинзивер икарус!

Не звездомер не время-акробатус
Сам-сон лечу и нет пути обратунс
Пусть солнце попадает в точку! в ту!

[Сапгир 2008: 278].

Название книги подразумевает опору на трехстрочные строфы (терцины и терцеты), однако в данном случае перед нами сложный дериват другой формы традиционной европейской поэзии, также включающей трехстишия — сонета (к которому Сапгир обращался на протяжении всей своей жизни), на что указывает прежде всего строфическая композиция (два катрена и два терцета), а также использование в рифмовке ограниченного количества созвучий (здесь их только три, причем два их них можно рассматривать как вариант «теневой» рифмы к первой рифмопаре [Баевский 1972]).

Рифмовка катренов в точности соответствует строгим канонам сонетной формы: так, в катренах, в строгом соответствии с правилами, использованы только две рифмы, располагающиеся в первой строфе перекрестно, а во второй — опоясывающе. В терцетах дело обстоит сложнее: в них поэт прибегает только к одной новой рифмопаре, связывающей десятую, двенадцатую и тринадцатую строки, в то время как девятая и одиннадцатая рифмуются с первой парой созвучий, а последняя — со второй.

Подобная изощренная рифмовка тоже отсылает нас к европейской традиции, что вполне подкрепляется открывающим стихотворение заявлением «свою латынь теперь изобрету», что Сапгир и делает в этом стихотворении при помощи прибавления к словам конечного «латинского» (то есть, европейского!) «с» [Двойнишникова 2008: 26]. При этом только три неологизма, составляющих первую строку, образованы от латинских корней, остальные шесть — от русских; пять из них попадают в сильную рифменную позицию.

Вообще же в стихотворении использовано несколько способов образования новых слов: кроме уже названного «олатинивания» при помощи конечного «с» существительных (*акробатус*, *аппаратус*, *кузнечикус* и извлеченного из фразеологизма *таким макаром* существительного *макарус*) и наречия (*обратунс*), это — сложение корней (*стеклодранки*, *звездомер*; *сам-сон*), переход имени собственного в нарицательное (*ариэль*), субстантивация наречия (*ничту*) (ср.: [Григорьев 2000: 309]).

Интересно, что за хлебниковским «*кузнечикусом*» в стихотворении следует знаменитое «*зинзивер*» — диалектное название синицы, в «Кузнечике» Хлебникова используемое в ином значении — как наименование самого кузнечика [Ромахин 2004; 2007; 2012] и нередко воспринимаемое как авторский неологизм будетлянина; здесь это слово служит в первую очередь для обозначения хлебниковской словотворческой традиции.

Вообще в книге «Терцихи Генриха Буфарева» неологизмы разного рода используются Сапгиром очень активно, без них не обходится ни одно из девятнадцати стихотворений [Суховей 2004]. При этом в восьми из них неологизмы вынесены в заглавие («Пельсисочная», «Чурзел», «Поездка в Колдоб» и т.д.), а еще в трех названиях использована экзотическая лексика другого типа (архаизмы «Гистория», «Хрст и самарянка», украинизм «Керывник тай працивник»).

Но чаще всего в этой книге используются лексемы, образованные путем словосложения. Механизм их образования Сапгир устами своего героя-двойника Генриха Буфарева описывает следующим образом:

> «Однажды он вошел ко мне, не постучав:
> — Пельсисочная, — заявил он.
> — Что? — не понял я.
> — В пельменной обыкновенно пельменей нет, — объяснил поэт. — Зато имеются в наличии сосиски. А в сосисочной — наоборот» [Сапгир 2006: 267].

А вот полный текст этого стихотворения, насыщенного неологизмами:

В мурелки шлепают пельсиски
В стакелках светится мычай
Народострах и чуд российский

Жить отдыхать и врать и верить
Разбить стакелку невзначай
и правду выдумкой проверить

Сижу качуриком в отставке
с майороглазым старшиной
Дожали — снова по одной…
Хрегочут глотки в переплавке

А на дуроге — дымовозы
и мразогрязь… божба, угрозы —
живьем корчуют и мостят

Сквозит на взлобье — исинь — ветошь
И любят так, что не поверишь
как бы насилуют и мстят

[Сапгир 2006: 268–269].

Обратимся теперь к классификации «способов словотворчества» [Григорьев 2000: 293] Хлебникова, описанных Григорьевым с опорой

на пионерную работу Р. Вроона [Vroon 1983] и академическую грамматику [Русская грамматика 1980: 133–452], и попытаемся применить ее к стихам Сапгира.

Прежде всего, это суффиксация, которая, по Григорьеву, оказывается у Хлебникова наиболее продуктивной, особенно в образовании существительных [Григорьев 2000: 322]. У Сапгира ее тоже предостаточно: например, это «храипоидолы» (название стихотворения из книги 1963 года «Молчание» [Сапгир 2006: 861]); в стихотворении «Гистория» из книги «Терцихи» это «ковыряла», «каменила»; в «Поездка в Колдоб» — «лысняк», «грустняк» «складь», «брусняк», «песнюк», в «Хоронах барака» — «далина», «блазь», «трубеса» и т.д.; в «Лицах соца» (1990) встречаем неологизмы «блядовитый», «запретка»; в «Концах и началах» (1993) — «сенинка»; в цикле «Собака между бежит деревьев» (1994) — «блесткий», «смуглованы» («Параллельный человек»). Примеры префиксации — в «Оде бараку» (1990) — «заныр», в книге «Гротески» (1995) — «закоп».

Как и у Хлебникова, у Сапгира встречается также префиксально-суффиксальное образование неологизмов, например, «надравнинье» («Монологи», 1982) и т. д.

Единичными, но при этом очень выразительными примерами представлена субстантивация (см. уже приведенная «ничта» из «Терцихов»). Зато словосложение, как и у Хлебникова, очень продуктивно: так, кроме уже названных примеров, его много и в ранних книгах поэта — в частности, по преимуществу антонимичные сложные слова в «Псалмах» (1965): *ангелодемоны*, *бесоархангелы*, *солнцемолекулы*, *атомозвезды*, *злодобро*, *доброзлом*, *жестокомилость*, *равнинопад*, *тигробык*, *овцегад*, *нищекнязь*, *святогнус*, *англонегр*, *немцерус*, *старцедев*, *умоглуп*, *атеистобог*, *ухорук*, *глазоног*, *хвосторог*; в монологе «Бедный Йорик» — *монахосвинопасье; электровизг; душеохранник* в книге «Проверка реальности» (1998–1999), *ухоглаз* в «Слоеном пироге» (1999) и т.д.

Следующий способ, аббревиация используется Сапгиром прежде всего в сатирической функции и, соответственно, в ранних иронических по тональности книгах: так, в сборнике «Молчание» встречаем написанные прописными буквами бессмысленные сокращения «ГЛАВКУКЛА», «ГИПРОНИЩЕПРОМ», «УПРЧЕРВЯКЛА», «МРКРСОНЦВЕТМЕТБРЕД», «ШУКШУМШМЫГВИГФИГХАТ». Позже этот способ практические не встречается у Сапгира.

Для поэзии Сапгира характерно также частое обращение к междометным и звукоподражательным словам, многие из которых тоже следует отнести к неологизмам: так, в первой книге поэта «Голоса» находим «чавк», «мы-ык», «цвирк», «фса, фсса, ффссса», «крац», «крец», «мар», «мор!»; в поздней книге «Тактильные инструменты» (1999) многие произведения целиком состоят из междометий и звукоподражаний, перемежайщихся развернутыми авторскими ремарками:

СГОРЕВШАЯ ЗВЕЗДА, или В ДУХОВКЕ

Стать спиной к свету — ноги расставлены, руки — вверх в стороны — выше плеч, совершенный человек в круге и квадрате — Леонардо да Винчи.
свисссссс — свисссссс — свисссссс

Свет становится ярче. Одна рука скрючивается.
шансссссс — шансссссс — шансссссс

Свет еще ярче. Другая рука скукоживается.
шванссссс — шванссссс — шванссссс

Свет нестерпимый. Нога подворачивается и течет.
банччч — банччч — банччч

Свет белее белого. Другая нога. Подгибается. Выгибается хвостом скорпиона. Человек садится.
бранччч — бранччч — бранччч

Красный свет. Человек сидит эдаким подгоревшим кренделем. Голова трясется.
шпынссс…

Достаточно часто встречается у Сапгира также классическая асемантическая заумь [Janecek 1996]; в одном из ранних стихотворений показано, как эти слова с необходимостью появляются в языке для обозначения неизвестных ранее предметов (вспомним слова Григорьева об изначальной направленности неологизмов Хлебникова на «называемую вещь»):

ОГОЛЕННОСТЬ

Двор
Не двор
Из земли торчит
трубор

Сборный железобетон
На крыше крутится
котон

Дальше — пусто
Полтора
Квадратных километра
Электрольного листа
(Не подходите близко
Ослепнете от блеска)

Вдруг
У самых ног
Открылся люк
Выглянуло голубое *шало*
Вытянуло шею
Подышало
Выдохнуло пламя —
Фук!
Спряталось
Закрылся люк

В небе пролетело
Тело
Это *КЛИТЦ*

[Сапгир 1999: 131–132].

В качестве примера сапгировской зауми приведем также фрагмент из монолога «Деревья», представляющего собой явную аллюзию на сцену сумасшествия Офелии из шекспировского «Гамлета»; только здесь ничто не указывает на безумие героини:

Перед нами возникает стройная молодая ЖЕНЩИНА в несколько фантастическом зеленом одеянии. Действие происходит, может быть, не в таком уж далеком будущем.

…

Незримое меня украсит пусть!
(Достает из корзинки б а с т а н).
Магический б а с т а н — вот украшенье!
Пусть на макушке будет — в волосах
(Прикалывает б а с т а н к волосам..
Когда наступит полночь, мой б а с т а н
раскроется и станет б а с т а р а к о м
Со мной случится все! — под этим знаком
(Вынимает из корзинки м е ф у н и ю).

М е ф у н и я — зеленая с крючками
Приснилось мне… Проснулась, на подушке —
зеленая… С тех пор ее храню
(Цепляет м е ф у н и ю за пуговицу).
От дураков и от недобрых глаз
От политических переворотов
обережет рогатый черный б у с и к
(Вынимает из корзины б у с и к).
Я этот б у с и к на ухо повешу
(Вешает б у с и к на ухо).
На Кубе сумасшедший журналист
в седых усах, с косматой сивой гривой
мне эту к а м е р а д у подарил
(Берет к а м е р а д у, вешает ее на
другое ухо).
Она всегда стреляет синим, если
твой собеседник искренен и добр
И этот отблеск падает в бокалы —
и сразу в них шампанское кипит.
(Из корзины вынимает л а п и д,
показывает его публике).
Из космоса упал ко мне л а п и д
Багряный — он почувствовать дает
что чувствует на свете все живое:
страх, радость, боль — но интенсивней вдвое,
(Украшает себя л а п и д о м).
Люблю с в и р е и золотые нити
(Украшает себя с в и р е е й).
А вот м а с т а м а г о н и я, взгляните
(Набрасывает на себя м а с т а м а г о н и ю).
Лети сюда, блуждающий огонь
Сейчас он сядет на мою ладонь
живой и полосатый, будто зебра
(Протягивает ладонь, на которую
спускается ф и о л а н н ы й э б р а).
Все! — даже то, чего на свете нет
ты мне покажешь, ф и о л а н н ы й э б р а»

[Сапгир 1994: 43–46].

Здесь, как видим, выдуманными словами называются растения, вынимаемые героиней из корзинки. Причем в большинстве своем они созвучны с названиями реальных растений и почти всегда грамматически сходны с ними, а *камерада* представляет собой искаженное общеевро-

пейское *камрад* (товарищ) — недаром же ее подарил героине кубинский журналист!

Однако в целом большая часть неологизмов Сапгира построена по активным словообразовательным моделям и вполне может быть названа, в соответствии с типологией Н.Н. Перцовой, «морфологически интерпретированными неологизмами» [Перцова 1965: 2003].

Для книги «Терцихи» характерен еще один интересный прием работы с неологизмами: их варьирование внутри текста. Так, в «Гистории» на базе имени «сробевшего» Буфарева возникает несколько имен героев: это «Главный Бутафор», «Славный Буфари», «Гневный Фабиу», «Футариб», «Фарибуд» и «Арибуф». В монологе «Рометта» аналогичным образом обыгрывается двойничество главных героев другой знаменитой пьесы Шекспира: произведение названо именем персонажа, от лица которого ведется повествование; оно составлено, как видим, из двух имен; соответственно, наименования враждующих семейств также слиты в слова-кентавры:

> А в результате — страшная семья
> чудовищный мой недруг Монтолетти
> всей гидрою — драконом стоголовым
> все эти Капунтекки обступили
> испанскими клинками мне грозят <…>
>
> Но ты не меньший монстр — семья Контекки
> Родня Молетти — в неопрятной злобе
> ты вся срослась, как новый Лаокоон…
>
> [Сапгир 1994: 26].

Соответственно, обе семьи вместе получают образованное по той же модели название *тигропоппотамов*.

Сапгир активно пользуется еще одним приемом, близким к словотворчеству, который получил название «поэтика полуслова» [Зубова 2000: 194; Суховей 2004]: опираясь на естественную избыточность русского языка, он, начиная с первых своих книг (1960-е гг.), вводит в стихи произвольно сокращенные слова, причем «обрезаться» может любая их часть — как флексии, так и корни. Смысл высказывания при этом сохраняется благодаря дублированию основных категорий в соседних лексемах, однако нередко возникают — и в этом состоит часть авторского замысла поэта — дополнительные значения, иногда взаимоисключающие. «Полуслова» тоже можно рассматривать как своего рода окказиональные слова, которые используются, как правило, один-два раза.

Генезис этого приема поэт описывает в раннем стихотворении «Сущность» из книги «Молчание»:

Стол —
ол —
Растворился и ушел

От зеркала
Осталось —
ло…
[Сапгир 1999: 135].

Другая, «материальная» мотивировка зарождающегося приема дана в стихотворении «Ночь» из той же ранней книги:

НОЧЬ
(разорванные стихи — сохранилась половина страницы)

Веч
Маш
Машинистка печ
Нач
Точ
Пр
Прошу Вас дать мне рас
Мать спит за шир
Шор
Сосед бос
Торчит ч
Стучит маш
Он зовет Маш, Маш
А под окнами шур
Маш
Тиш
Проснется Шур
Нет
Выключ
Свеч
Ночь
Тысячи Маш
Тысячи Шур
Тысячи шор
Тысячи мур
Тысячи кош
Тысячи крыш

Лун
Стелются туч
Он
Впился зубами в плеч
Она
Мучь мучь
Тиш
Лишь за шир
Шор
В коридор
Мур
А под окнами шур
Маш
[Сапгир 1999: 143–144].

Впоследствии на этом приеме Сапгир строит целые книги стихов «Дети в саду» и «Мертвый сезон» (1988):

нарисованы в альбо
ты да я да мы с тобо
а переверни
страни
а переверну
страну –
ну? –
заранее волну

ну и нет никого –
лько солн блака и во
[Сапгир 2008: 308].

Обратим внимание на различие семантических типов используемых в этом небольшом стихотворении полуслов: если появляющиеся в начале и конце текста лексемы *альбо*, *с тобо*, *страни*, *лько*, *солн*, *блака* имеют вполне однозначную расшифровку, то финальное *во* кроме очевидного значения *воздух* отсылают нас и к другим словам, содержащим этот слог — например, к воде.

Еще интереснее выглядит в стихотворении неожиданное превращение *страни (страницы)* в *страну.* Таким образом автор указывает нам на потенциальную многозначность использованных в стихотворении полуслов; в других стихотворениях этот прием использован еще шире.

В «полусловных» книгах появляются создаваемые на основе этого же приема особые слова-инверсивы, в которых части (независимо от

морфологического строения, но на базе слогоделения) меняются местами: *носят-вы*, *шадиное-ло*, *окость-жест*, *зинут-ра*, *ками-язы*, *тают-сле*, *венье-ду*, *нул-опорки*, *вернут-пере*, *шафт-ланд*, *вина-сердце*, *ем-узна*, *в тексте-кон*, *ство-есте*, *вляя-оста*, *в дони-ла*, *писки-за*, *тилине-плас*, *хает-отды*, *мейство-се*, *робышки-во*, *шуйки-че*, *люстиче*. Разумеется, этот прием тесно связан, кроме всего прочего, со словесными играми, активно использовавшимися Сапгиром в его детских стихах.

К числу смежных со словотворчеством приемов следует отнести также активно используемые поэтом разнообразные макаронизмы, помещаемые в русский контекст. Прежде всего, это англицизмы, которые вообще характерны в современной поэзии, особенно в связи с компьютерной культурой. Однако особый интерес представляют три поздних текста Сапгира: «Керывник тай працивник» из книги «Терцихи Генриха Буфарева», песня «Ехал лях» из книги «Черновики Пушкина» (раздел «Песни села Горюхина» из книги вымышленного Архипа Горюхина), в котором активно используются польские и идишские слова, а также написанный после посещения Израиля цикл «Три урока иврита».

В первом остроумно используется «классический» суржик в сочетании с разговорным русским [Бисовицкая 2013: 131-137]:

КЕРЫВНИК ТАЙ ПРАЦИВНИК

Шахтер — большой и шумный сухожил
— Пишлы до баб, — другому предложил
— Поихалы! — обрадовался ты-л

Будынок видпочынку — тю! — СТАХАНОВ
Блюкають хлопци в поисках коханых
В фойе физдеш: Гоните фулюганов!

Сторонкой — в лифт. И той — мужик огромный
— Працуй, казав другому, жмы подъемник! —
Тот и нажал, хоть с измальства был скромник

По коридору темень, як в забое…
Дви дивчины. И наших було двое
Ге, совписуе, значить роковое

Приподнимае кофточку рожеву
два порося… — Мы — не помеха? — Что вы?
Халатик расстегнуться був готовый

Подруга — быстр и смугол — ни словечка
Спросил: — Откуда? — Отвечал: – Узбечка
Татарка — и казанская конечно

Под окнами грымыв зализный шлях
Блымали зори, огоньки в горах
И там был Бог, а тут сидел Аллах

И пировали двое великанов
краса и блесс одесских ресторанов
и гурия из рода Темир-ханов

Овчар склонял коровушку к амуру
Товарищ обнимал татарку-дуру
Спивали хором: — Взяв бы я бандуру

И вдруг сказал товарищ напрямик:
— Ты — працивник, а я, брат, керывник
Я к обчеству шановному привык

— Нехай працюе витры над хвылыной
Нехай працюе ричка коло млына
Видпочиваты хочу, геть, хамлына!

И счастье наступило в сей же миг

Цикл «Три урока иврита» включает, наряду с русским, слова официального государственного языка Израиля, с помощью чего передается специфика разговорного двуязычия эмигрантов из России:

оглядываюсь: эйфо? **(где)**
эйфо зэ? **(где это?)**
белые стены и белое небо
белое от зноя море
эйфо раита эт зэ? **(Где я это видел?)**
по белой улице в белом балахоне
так черна что губы белые –
лэан ата холех милая? (**Куда ты идешь? — м.р.**)
бедная за щеку держится
лэфоре шанаим! — **(к зубному врачу — ош.)**
к зубному идет
руах (**ветер?)** — белые былинки белый
пэрах **(цветок)** белый прах светят белые
лимоны даже ночью на холмах
хаялъ **(солдат срочник)** скучает у БТР «узи» свисает с плеча — ах!
он сказал:

моя лэвана **(луна?)** ты шепнула: мой
шарох **(? ярэах?)**
идем к тебе
хаэхир ала — цена поднялась
продавец кама зэ олэ? **(сколько это стоит)**
говорит: а сколько хочешь?
харбэ **(много)** — целую страну
йотер мэашер **(больше, чем)** чем родина
много меньше чем душа
вспомни кама (**сколько**) цельных душ
в ожидании томились
а внизу — толпа пустая с белой
кручи — Элогим белым вихрем в
белом небе… как засвеченное
фото эта солнечная степь… мэат
мидай **(хватило на все)**

[Сапгир 1998: 310].

Аналогичным образом построен и второй «урок», а в третьем использована также англоязычная лексика, как известно, активно используемая в многоязычной по самой своей природе стране.

Очевидно, что макаронизмы Сапгира также можно рассматривать как неологизмы особого рода; равно как его «полуслова» и инверсемы. С учетом их объем словаря неологизмов поэта, над которым мы сейчас работаем, приближается к трем тысячам единиц (напомним: Григорьев говорит о десяти тысячах неологизмах у Хлебникова [Григорьев 2000: 322]).

Тут необходимо снова вспомнить известную работу выдающегося лингвиста: «Из того факта, что за большинством хлебниковских неологизмов скрывается практически неисчислимое множество потенциальных образований и реконструируемых словарных единиц под звездочкой, следует очень относительная значимость жестких статистических данных по раз личным разрядам неологизмов. Поэтому подсчеты с точностью до единиц (в ряде случаев и десятков и даже сотен) теряют свой смысл. Тем не менее соотносительные количественные характеристики остаются показательными» [Григорьев 2000: 321–322]. Так же сдержанно обращается с количественными оценками и Н. Перцова в своем словаре [Перцова 1995: 17–18]. Поэтому и мы — по крайней мере, до окончания работы над словарем — будем осторожны с цифрами. Тем более в связи с отмеченной выше принципиальной неразграниченнностью собственно окказионализмов и смежных с ними явлений, образующих с ними общее креативное поле.

Таким образом, современный поэт в своей словотворческой деятельности оказывается не только прямым продолжателем Хлебникова, но и расширяет круг использовавшихся им лингвопоэтических средств.

Литература

Баевский В.С. Теневая рифма // Баевский В.С. Стих русской советской поэзии. Смоленск, 1972. С. 92–101.

Беренштейн Е.П. Генрих Сапгир и русский футуризм // Вестник ТвГУ. Серия «Филология». 2011. Вып. 1. С. 99–104.

Бисовецкая Л.А. Языковой коллаж в стихотворении Г. Сапгира «Керывник тай працивник» // Традиційно-інноваційні стратегії сучасного художнього тексту. Матеріали Регіонального науково-практичного семінару. Рівне: О.Зень, 2013. С. 131–137.

Григорьев В.П. Словотворчество и смежные проблемы языка поэта // Григорьев В.П. Будетлянин. М.: Языки русской культуры, 2000. 816 с.

Двойнишникова М.П. Поэтика лирической книги Г. Сапгира «Терцихи Генриха Буфарева» // Полилог. Теория и практика современной литературы. Электронный научный журнал. 2008. № 1. С. 24–28.

Зубова Л.В. Современная русская поэзия в контексте истории языка. М.: НЛО, 2000. 432 с.

Перцова Н.Н. Словарь неологизмов Велимира Хлебникова. Wien — Moskau (Wiener Slawistischer Almanach; Sonderband 40), 1995. 540 с.

Перцова Н.Н. Словотворчество Велимира Хлебникова. М.: Изд-во МГУ, 2003. 176 с.

Россомахин (Ромахин) А.А. Кузнечики Велимира Хлебникова (С приложением Полной иллюстрированной библиографии прижизненных изданий Хлебникова). СПб., 2004. 42 с.

Ромахин А.А. «Кузнечик» Велимира Хлебникова и его отголоски в современной поэтической практике // **И:** Сборник трудов факультета истории искусств Европейского университета в Санкт-Петербурге. СПб.: Изд-во ЕУСПб, 2007. С. 198–208.

Ромахин А.А. «Кузнечик» Велимира Хлебникова: антология переводов на мировые языки и анализ проблем английского перевода (*в соавторстве с П. Ермаковой*) // Велимир Хлебников в новом тысячелетии. М.: ИМЛИ РАН, 2012. С. 122–131.

Русская грамматика. Т. 1. М.: Наука, 1980. 784 с.

Сапгир Г.В. Монологи. Книга для чтения и представления // Дядя Ваня. Лит. альманах. М.: Чеховское общество, 1994. С. 3–49.

Сапгир Г.В. Три урока иврита // Диалог. Россия – Израиль: Литературный альманах. Вып. 2. 1997/98. С. 310–313.

Сапгир Г.В. Собрание сочинений. Т. 2. Нью-Йорк; М.; Париж, 1999. 320 с.

Сапгир Г.В. Складень. М.: Время, 2008. 927 с.

Суховей Д.А. Книга «Дети в саду» Генриха Сапгира как поворотный момент в истории поэтики полуслова. Доклад прочитан 18 ноября 2004 г. на международной научной конференции «Творчество Г. Сапгира и русская поэзия конца XX века», 18–19 ноября 2004 г., Москва, РГГУ. // http://levin.rinet.ru/FRIENDS/SUHOVEI/Articles/article2.html

Vroon R. Velimir Xlebnikov's shorter poems: A key to the coinages. Ann Arbor, 1983. 251 p.

Janecek G. Zaum: The Transrational Poetry of Russian Futurism. San Diego, 1996. 427 p.

Yu. B. Orlitskiy

Russian State University for the Humanities
(Russia, Moscow)
ju_b_orlitski@mail.ru

WORD CREATION PRACTICE OF GENRIKH SAPGIR

Genrikh Sapgir's (1928–1999) word creation manifested in two dozen of his conceptual books of 1960-1990-ies can be considered a direct continuation and further development of similar practices by Velimir Khlebnikov, described in detail in the works by R. Vroon, V. Grigor'ev and N. Pertsova, to which the author refers.

The two poets are similar in the sets of the most productive patterns of word formation and in overall density of the neological layer in poems of different genres and forms.

On the other hand, as compared with Khlebnikov, Sapgir more often goes beyond the Slavic and «Eastern» vocabulary, more extensively uses compounding, onomatopoeia, than his great predecessor; combines the classic stanza forms with neologisms, uses variative repetitions in one text and within cycles and books.

Of particular interest are the so-called «half-word» actively used by Sapgir in different periods of his work and created, evidently, under the influence of futuristic language practice. Close to them are inversive words created by replacement of word parts, as well as macaronicisms which can also be considered as part of the general word creative field of the poet.

All of this makes Sapgir heir to the futuristic practice of word creation.

Key words: poetry, futurism, word creation, derivation patterns, compounding, onomatopoeia, "half-word" poetics, macaronic language.

R e f e r e n c e s

Baevskiy V.S. [Shadow rhyme]. Baevskiy V.S. *Stikh russkoi sovetskoi poezii*. [The Verse of Russian Soviet poetry]. Smolensk, 1972, pp. 92–101. (In Russ.)

Berenshtein E.P. [Henryk Sapgir and Russian Futurism] *Vestnik TvGU*. Seriya «Filologiya». Tver, 2011, is. 1, pp. 99–104. (In Russ.)

Bisovetskaya L.A. [Language collage poem G. Sapgir «Keryvnik tie pratsivnik»]. *Tradycijno-innovacijni strategii' suchasnogo hudozhn'ogo tekstu. Materialy Regional'nogo naukovo-praktychnogo seminaru* [Traditionally innovation strategy of modern literary text. Proceedings of regional scientific-practical seminar]. Rivne, O.Zen Publ., 2013, pp. 131–137. (In Russ.)

Grigor'ev V.P. [Word creation and related problems of poet`s language] Grigor'ev V.P. *Budetlyanin.* Moscow, Yazyki russkoi kul'tury Publ., 2000. 816 p. (In Russ.)

Dvoinishnikova M.P. [Poetics G. Sapgir`s lyric book «Tertsikhi Genrikha Bufareva»] *Polilog*. Teoriya i praktika sovremennoi literatury. Elektronnyi nauchnyi zhurnal, 2008, no. 1, pp. 24–28. (In Russ.)

Zubova L.V. *Sovremennaya russkaya poeziya v kontekste istorii yazyka* [Modern Russian poetry in the context of the history of language]. Moscow, NLO Publ., 2000. 432 p.

Pertsova N.N. *Slovar' neologizmov Velimira Khlebnikova.* [The dictionary of Velimir Khlebnikov`s neologisms]. Wien – Moskau (Wiener Slawistischer Almanach; Sonderband 40), 1995. 540 p.

Pertsova N.N. *Slovotvorchestvo Velimira Khlebnikova.* [Velimir Khlebnikov`s word creation]. Moscow, MGU Publ., 2003. 176 p.

Rossomakhin (Romakhin) A.A. *Kuznechiki Velimira Khlebnikova* [Grasshoppers by Velimir Khlebnikov] (Appendix: The Complete Illustrated Bibliography of Khlebnikov lifetime editions). SPb., 2004. 42 p.

Romakhin A.A. [«Grasshopper» by Velimir Khlebnikov and its echoes in contemporary poetic practice]. *I: Sbornik trudov fakul'teta istorii iskusstv Evropeiskogo universiteta v Sankt-Peterburge*. SPb, Izd-vo EUSPb Publ., 2007, pp. 198–208. (In Russ.)

Romakhin A.A. [«Grasshopper» by Velimir Khlebnikov: anthology of translations into world terms, and analysis of the problems of the English translation (in collaboration with P. Ermakova)]. *Velimir Khlebnikov v novom tysyacheletii* [Velimir Khlebnikovin the new Millennium]. Moscow, IMLI RAN Publ, 2012, pp. 122–131. (In Russ.)

Russkaya grammatika [Russian grammar]. Vol. 1. Moscow, Nauka Publ., 1980. 784p.

Sapgir G.V. [Monologues. Book for reading and presentation]. *Dyadya Vanya*. Lit. al'manakh. Moscow, Chekhovskoe obshchestvo Publ., 1994, pp. 3–49. (In Russ.)

Sapgir G.V. [Three lessons of Hebrew]. *Dialog. Rossiya — Izrail'*: Literaturnyi al'manakh. Iss. 2. 1997/98, pp. 310–313. (In Russ.)

Sapgir G.V. *Sobranie sochinenij* [Collected Works]. Vol. 2. New-York — Moscow — Paris, 1999. 320 p.

Sapgir G.V. *Skladen'* [Triptych]. Moscow, Vremya Publ., 2008. 927 p.

Sukhovei D.A. [The Henryk Sapgir`s book «Children in the Garden» as a turning point in the history of poetics perfectly]. The report read at the International Conference «Creativity by G. Sapgir and Russian poetry of the end of the XX century», November 18, 2004, Moscow, Russian State University for the Humanities. (In Russ.) Available at: http://www.vipstd.ru/gim/content/view/90/278/). (accessed 09.06.2015).

Vroon R. Velimir Xlebnikov's shorter poems: A key to the coinages. Ann Arbor, 1983. 251 p.

Janecek G. Zaum: The Transrational Poetry of Russian Futurism. San Diego, 1996. 427 p.

С. Ю. Бочавер

Институт языкознания РАН
(Россия, Москва)
Svetlana.bochaver@gmail.com

Неконвенциональная связность современного русского поэтического текста*

Предметом исследования в данной статье является синтаксическая неоднозначность, основным материалом для анализа послужили тексты современных русских поэтов последних 35 лет. В статье анализируются стихи таких авторов, как Г. Айги, В. Аристов, Н. Азарова, Д. Гатина, Г. Рымбу, А. Черкасов, К. Корчагин и др., представляющих разные поэтические поколения. Синтаксическая неоднозначность была рассмотрена в связи с графикой стиха, в частности, с разделением на строки, строфы и строфоиды. В контексте современного поэтического высказывания пропуск строки и разбивку на строфоиды и квазистрофоиды можно рассматривать как новый способ постановки знаков препинания, а само появление этого знака привлекает внимание читателя к синтаксической неоднозначности, возникающей на границе строк. Устранение традиционных и конвенциональных знаков препинания может быть соотнесено со стратегией намеренного создания и нагнетания синтаксических неоднозначностей в тексте. Продемонстрированы различные возможности прочтения и интерпретации поэтического текста, содержащего синтаксическую неоднозначность. Обращение к современному материалу позволяет не только описать один из этапов развития русского поэтического языка, но и уточнить некоторые теоретические принципы синтаксического анализа поэтического текста.

Ключевые слова: связность, синтаксическая неоднозначность, современная русская поэзия, поэтический язык, двузначность.

Данная статья посвящена исследованию нестандартных или неконвенциональных средств создания связности, используемых в поэзии и редко встречающихся в других типах текста. Как отмечает Стэффорд: «Синтаксические средства постоянно находятся в центре внимания автора, что заставляет читателя осознанно воспринимать письмо и креативный процесс <…> и раскрывать динамически изменяющую структуру текста» [Stafford 2000: 63].

Представляется, что исследование синтаксической неоднозначности и ее связи с графикой стиха может оказаться одним из способов расширить наши представления о поэтическом тексте в целом и изучить

* Работа выполнена в рамках проекта по гранту Президента РФ МК-5951.2015.6, а также при поддержке РГНФ (проект № 15-24-06003 «Типология субъекта в русской поэзии 1990–2010-х»).

его отличия от других типов текста, а также полнее понять особенности современной поэзии. Важно подчеркнуть, что синтаксическая неоднозначность — явление широко распространенное, оно встречается в разных типах текста. В последнее время синтаксическая неоднозначность или двузначность все чаще привлекает внимание исследователей [Митренина 2005; Драгой 2007; Юдина 2010; Мальковский 2012; Сидорова, Белая 2012]. Особого упоминания заслуживают экспериментальные исследования синтаксической неоднозначности с использованием технологии отслеживания движения глаза (eye-tracking) [Анисимов 2013; Анисимов, Федорова, Латанов 2014]. Применительно к поэтическому тексту подобные исследования пока не были проведены. Неоднозначности как характеристике поэтического текста посвящена статья [Перцов 2000].

Особенности поэтического синтаксиса в целом и специфика русского поэтического синтаксиса описаны достаточно фрагментарно. Несмотря на то, что еще в 1986 г. И.И. Ковтунова писала: «В поэтическом синтаксисе можно увидеть более регулярную, чем в лексике, и более строго очерченную систему средств выражения. Это естественно, поскольку грамматические категории и формы носят обобщенный характер, обладают регулярной воспроизводимостью, легче складываются в систему и легче обозримы» [Ковтунова 1986: 4], — поэтический словарь на данный момент изучен куда полнее, чем поэтический синтаксис и поэтическая грамматика в целом.

Обращение к современному материалу позволяет не только описать один из этапов развития русского поэтического языка, но и уточнить некоторые теоретические принципы синтаксического анализа поэтического текста.

Кажется, что к настоящему времени наиболее системно и последовательно синтаксис и грамматическая связанность русского стиха описаны М.Л. Гаспаровым [Гаспаров, Скулачева 2005] и М.И. Шапиром [2009]. Хотелось бы отметить, что эти филологи при построении своих теоретических моделей исходят из вполне конвенциональных представлений о синтаксическом строении фразы. Так, Шапир пишет: «… любая законченная фраза при желании может быть продолжена, и не так важно, следует ли продолжение через точку, запятую или точку с запятой…» [Шапир 2009: 13]. В силу того что филологи работали с относительно классическим материалом, классификации связей, которые они предлагают, нередко оказываются недостаточными, чтобы описать особенности современного стихотворного синтаксиса.

Необходимо предложить альтернативную трактовку, которая учитывала бы возможности образования неконвенциональных связей в поэтическом синтаксисе. Можно представить, что такие средства построения текста, которые на первый взгляд кажутся чисто «поэтическими», т.е. имеют не языковые, а интонационно-стиховые основания, на самом деле служат для выделения синтаксических единств. В этом случае мы увидим, что синтаксические связи поэт может понимать совсем иначе, чем лингвист или просто носитель русского языка. Важно подчеркнуть, что поэт при этом не находится в поле девиации и «ненормального» использования языковых средств, а ищет способы образования новых связей, усиления привычных связей, а также выявления возможностей языка.

Именно такое понимание синтаксиса демонстрирует и современная поэзия. Характерным и типичным вопросом для неподготовленного читателя современного поэтического текста будет вопрос о знаках препинания и больших буквах.

Анализируя этот аспект неконвенциональной связности, нам хотелось бы продемонстрировать большое разнообразие и вариативность в том, как именно поэты обращаются с привычными знаками препинания и большими буквами.

Даже в текстах, вполне традиционно оформленных с точки зрения графики и пунктуации, могут встречаться нестандартные авторские решения. Так, В. Аристов на протяжении почти всего стихотворения «Свет в решетку течет» использует большие буквы в начале строки, а также точки и запятые, подчеркивающие совпадение синтаксического членения и разбивки на строчки: *Свет в решетку течет.* / *Снег решетку сечет.* / *Чет. И нечет. И чет.* Тем не менее, отдельные строки отклоняются от общих правил и не препятствуют автоматическому восприятию синтаксиса. Завершающие строки первого строфоида:

<…>
Летний свет
Сад — и нет.
<…>

не разделены знаками препинания, хотя в других случаях то, что можно было бы назвать в соответствии с традиционной терминологией назывными предложениями, ограничено точками. В данном случае читателю предлагается задача установить новые синтаксические отношения между словами *свет Сад — и нет,* или воспринять большую букву в начале

строки как новый вариант пунктуации, выраженный нетрадиционными средствами. К этой интерпретации подводит следующий строфоид, где оказывается, что большая буква в начале строки не является обязательной:

<…>
Через весь вертоград
Ты проходишь в белесом платочке —
Проницая сетчаткой листвы
решеток скользящие сети.
<…>

Многие современные тексты показывают, что авторы не стремятся к абсолютно последовательному отказу от больших букв или пунктуации. Напротив, в рамках подобной стратегии традиционные знаки препинания или большие буквы оказываются дополнительным средством создания выразительности:

слезу после пущу,
вперёд кошку.
там в доме
Вы мной отоспались,
я **Вами**
выживаю всю зиму[1]
<…>

в стихотворении Д. Гатиной написание местоимения *Вы* с большой буквы выделяет его и становится одним из средств конструирования образа адресата и выражения отношений между субъектом и адресатом этого текста.

В целом ряде случаев поэты используют знаки, не входящие в стандартный набор знаков препинания, что позволяет расширить привычные синтаксические и смысловые отношения между элементами текста, которые разделены этими знаками. Речь идет о заимствованиях из таких специфических систем, как язык математики или язык программирования. Сами знаки при этом наделяются дополнительным значением, которым они не обладают в дискурсах, откуда они были заимствованы. Это можно видеть на примерах многих текстов Г. Айги, нетрадиционно использовавшего знак равенства наряду с тире, а также современных авторов, в частности Н. Скандиаки, использующей в поэзии сочетание знаков и скобок, отсылающее к языкам программирования. Особым

[1] Здесь и далее жирный шрифт — наш (*С. Б.*).

графическим приемам в авангардной поэзии посвящена статья [Фатеева 2010].

ВИДЕНИЕ РОЗЫ

роза-и-крест
о:
крест-цветок:
«жизнь»? = «миг» — чтоб увидеть:
о (= нет):
и:
! —
(за — Зримым)

(Г. Айги)

<…>
кто наблюдает в своём глазу за (свечениями) цветами («з») || [сторож через); ангел/голубь, сарай/градирня(|| трубочист?)]
кто наблюдает сразу,
прорезается (прорезь в зелень), (не горечь) (язык) (белых пламешек)
<…>

(Н. Скандиака)

Иногда можно услышать от консервативно настроенного читателя, что современные поэты пишут без запятых, потому что они «неграмотны». Однако, как кажется, дело обстоит ровно противоположным образом. Устранение конвенциональных знаков препинания или их нестандартное использование позволяет поэту продемонстрировать сосредоточенность на синтаксисе фразы, предъявить читателю сложность там, где привычно видеть простое.

Именно так обстоит дело с текстами, где синтаксическая неоднозначность возникает именно в результате устранения знаков препинания. Часто такой эффект формируется на границах строк. Та или иная строка может быть прочитана как самостоятельное высказывание или быть связана с предшествующим или последующим текстом. Этот прием активно используется многими современными поэтами.

В одном из стихотворений А. Глазовой разбивка на строчки подчеркивает синтаксическую неоднозначность, содержащуюся в высказывании, но не создает ее.

<…>
если задача
тебе
быть решением
<…>

Слово *тебе* здесь может быть истолковано двояко: как указание на адресата и то, кто должен решить задачу — ‘твоя задача’, или как то, для чего нужно решение ‘быть решением тебе/для тебя/тебя’.

<…>
И колоски
Разбитого поля
С дырой посредине

Пронзительно

Щекотит тонко
«тихонько лапкой»
<…>

В приведенном фрагменте стихотворения Г. Рымбу слово *Пронзительно*, выделенное графически в отдельный квазистрофоид, может быть прочитано следующим образом: как самостоятельное предложение, как продолжение предшествующих строк, как связанное с последующим текстом или как элемент, связующий два строфоида. В данном случае, в отличие от предыдущего примера из А. Глазовой, неоднозначность создана неконвенциональным использованием графических средств.

Аналогично в стихотворении А. Черкасова читателю предлагается определить, в каких отношениях находится отдельная строка, образующая квазистрофоид, с остальным текстом.

когда возвращались пешком домой
через городской сад
с некоторым трудом

голуби сами затягивались за спиной
<…>

Беспунктуационный текст позволяет передавать усложненный смысл, который не мог бы быть выражен конвенциональными языковыми средствами. Благодаря такой графике стиха создается возможность одновременного восприятия разных значений.

<…>
за горами развертывается вооруженный
конфликт вовлекающий школьных **друзей**
и врагов в неожиданных сочетаниях **нить**
слюны протянутая от тропического фрукта

ввинченные в склоны **постройки** и сколотая
эмаль на одиноко стоящей стене подъем
<…>

В некоторых случаях общая сложность конструкции накладывается на локальные неоднозначности. Так, в данном фрагменте из текста К. Корчагина нельзя однозначно отнести слова *в неожиданных сочетаниях* к предшествующему или последующему тексту. Вместе с тем, этот фрагмент может быть прочитан как содержащий или не содержащий перечисление: *конфликт вовлекающий… друзей… нить слюны… постройки…*

когда моисей ходил по бульвару ротшильда
по улицам поэтов габироля и галеви́
Бог говорил с моисеем моисей говорил
с габиролем габироль говорил с ротшильдом
ротшильд говорил с Богом об этом
почти сказал но не успел галеви́
<…>

У читателя этого стихотворения Н. Азаровой нет формального критерия, на который можно было бы положиться при выделении синтаксических единств. Граница строки подчеркнуто не совпадает с синтаксическими членениями, на что указывает разрыв сильных синтаксических связей на границе строки (отделение предлога *с* от управляющего им глагола *говорил*). Можно представить себе одновременно самые разные интерпретации, что можно показать на примере строк:

Бог говорил с моисеем моисей говорил
с габиролем габироль говорил с ротшильдом

‘Бог говорил’, ‘моисей говорил сам собой’, ‘моисей говорил с габиролем’, ‘моисей говорил сам собой и с габиролем’ и т.д. Так, в данном стихотворении благодаря анжамбеманам и синтаксической неоднозначности устанавливаются множественные связи между субъектами и объектами речи, что позволяет выразить сакральную тему.

Синтаксическая усложненность, таким образом, является одной из важных характеристик современной русской поэзии. Очевидно, что нетривиальное использование больших букв и знаков препинания — это один из наиболее наглядных способов показать, что деление на фразы в большой мере условно, а границы между синтаксическими единицами условны и могут легко изменяться. Важно отметить, что эти границы

подвижны вдвойне, ведь перемещать их может и автор, свободно комбинируя в тексте разные знаки препинания или намеренно их пропуская, и читатель, от прочтения к прочтению изменяя свое понимание текста и устанавливая новые связи между словами.

В контексте современного поэтического высказывания пропуск строки и разбивку на строфоиды и квазистрофоиды можно рассматривать как новый способ постановки знаков препинания, а само появление этого знака привлекает внимание читателя к синтаксической неоднозначности, возникающей на границе строк.

Устранение традиционных и конвенциональных знаков препинания может быть соотнесено со стратегией намеренного создания и нагнетания синтаксических неоднозначностей в тексте.

Такое отношение к синтаксису позволяет подчеркнуть именно поэтическую функцию языка. Изменение формы стихотворения отражает креативные процессы и создание новых принципов построения текста. Значительная часть креативных приемов строится на отказе от правил, которые могут быть эксплицированы при анализе текстов предшествующего периода, в этом проявляются традиции авангардной поэзии.

В поэзии обновление кода должно происходить непрерывно, найденный прием быстро исчерпывает себя и не может быть использован в чистом виде другими поэтами и даже одним и тем же автором. Именно этим объясняется сочетание различных графических, синтаксических и пунктуационных стратегий в текстах одного и того же автора.

Литература

Анисимов В.А., *Федорова О.В.*, *Латанов А.В.* Параметры движений глаз при чтении предложений с синтаксической неоднозначностью в русском языке // Физиология человека. 2014. Т. 40. № 5. С. 57.

Анисимов В.Н. Движения глаз при чтении предложений с синтаксической неоднозначностью в русском языке. Автореф. дис. … канд. биол. наук: 03.03.01, 03.03.06 / Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова (МГУ). Биологический факультет. М., 2013.

Гаспаров М.Л., *Скулачева Т.В.* Статьи о лингвистике стиха. М.: Языки славянской культуры, 2005. 288 с.

Драгой О.В. Разрешение синтаксической неоднозначности предложений с определительным придаточным в русском языке. Дис. … канд. филол. наук / Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова (МГУ). М., 2007.

Ковтунова И.И. Поэтический синтаксис. М.: Наука, 1986.

Мальковский М.Г., *Арефьев Н.В.* Семантические ограничения в словаре сочетаемости: эксперименты по разрешению синтаксической неоднозначности // Сборник научных трудов Sworld. 2012. Т. 4. № 1. С. 21а–25.

Митренина О.В. Проблемы неоднозначности синтаксического анализа. Дис. … канд. филол. наук / Санкт-Петербург, 2005.

Перцов Н.В. О неоднозначности в поэтическом языке // Вопросы языкознания. 2000. № 3. С. 55–82.

Сидорова М.Ю., *Белая Е.В.* О синтаксической неоднозначности полипредикативных конструкций в русском языке (в сопоставлении с французским) // Мир русского слова. 2011. № 1. С. 9–16.

Фатеева Н.А. Метаграфемика как отражение авангардного мышления // Russian Literature. 2010. LXVII–III/IV. P. 305–320.

Шапир М.И. Три реформы русского стихотворного синтаксиса (Ломоносов – Пушкин – Иосиф Бродский) // Шапир М.И. Статьи о Пушкине. М.: Языки славянских культур, 2009. С. 11–70.

Юдина М.В. Референциальный контекст и синтаксическое наведение как факторы, влияющие на разрешение синтаксической неоднозначности. Автореф. … канд. филол. наук / Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова. Филол. фак. М., 2010.

Stafford H. Mallarmé and the Poetics of Everyday Life: A Study of the Concept of the Ordinary in his Verse and Prose. Amsterdam : Rodopi, 2000. 244 p.

Svetlana Yu. Bochaver

Institute of linguistics of the Russian Academy of Sciences
(Russia, Moscow)
Svetlana.bochaver@gmail.com

NON-CONVENTIONAL TOOLS OF COHESION IN CONTEMPORARY RUSSIAN POETRY

The subject of research in this article is syntactic ambiguity; the material for analysis was based on the texts of modern Russian poets created over the last 35 years. The article analyzes the poetry of authors such as G. Aygi, V. Aristov, N. Azarova, D. Gatina, G. Rymbu, A. Cherkasov, K. Korchagin and others representing different generations of poets. The syntactic ambiguity was examined as corresponding to the verse graphics, in particular, division into lines, stanzas and strophoids. In the context of the modern poetic utterance, the line skip and splitting into strophoids and quasi-strophoids may be regarded as a new way of placing punctuation marks, and the very appearance of this sign draws the reader's attention to the syntactic ambiguity emerging at the line end. Withdrawing from the traditional and conventional punctuation marks can be related to the strategy of deliberate creation and enhancement of syntactic ambiguities in the text. The paper demonstrates the varying possibilities of reading and interpreting the poetic text containing syntactic ambiguity. Addressing the present-time materials makes it possible not only to describe one of the stages of development of the Russian poetic language, but also to clarify some theoretical principles of syntactic analysis of the poetic text.

Key words: cohesion, syntactic ambiguity, contemporary Russian poetry, poetic language, double take.

R e f e r e n c e s

Anisimov V.A., Fedorova O.V., Latanov A.V. [Parameters of eye-movements in reading syntactically ambiguous sentences in Russian]. *Fiziologiya cheloveka,* 2014, Vol. 40, no. 5, p. 57. (In Russ.)

Anisimov V.N. *Dvizheniya glaz pri chtenii predlozhenii s sintaksicheskoi neodnoznachnost'yu v russkom yazyke* [Eye-movements in reading syntactically ambiguous sentences in Russian]. Thes. Phd, Moscow, 2013.

Gasparov M.L., Skulacheva T.V. *Stat'i o lingvistike stikha*. [Articles in linguistics of verse]. Moscow, Yazyki slavyanskoi kul'tury Publ, 2005. 288 p.

Dragoi O.V. *Razreshenie sintaksicheskoi neodnoznachnosti predlozhenii s opredelitel'nym pridatochnym v russkom yazyke* [Syntactic ambiguity resolving in sentences with attributive clauses in Russian]. Diss. Phd, Moscow, 2007.

Kovtunova I.I. *Poeticheskii sintaksis* [Poetic syntax]. Moscow, Nauka Publ, 1986.

Mal'kovskii M.G., Aref'ev N.V. [Semantic limits in word combinations: experimental approach to syntactic ambiguity resolving]. *Sbornik nauchnykh trudov Sworld* [Collection of articles Sworld]. 2012, Vol. 4, no. 1, pp. 21a-25. (In Russ.)

Mitrenina O.V. *Problemy neodnoznachnosti sintaksicheskogo analiza* [Issues in syntactic analysis]. Diss. Phd., Saint-Petersburg, 2005.

Pertsov N.V. [On ambiguity in poetic language]. *Voprosy yazykoznaniya*, 2000, no. 3, pp. 55-82. (In Russ.)

Sidorova M.Yu., Belaya E.V. [On syntactic ambiguity in polipredicative constructions in Russian]. *Mir russkogo slova*, 2011, no. 1, pp. 9-16. (In Russ.)

Fateeva N.A. [Metagraphemics as a reflection of avant-garde thinking]. *Russian Literature*, 2010, LXVII- III/IV, pp. 305-320. (In Russ.)

Shapir M.I. [Three reforms of Russian poetic sytax: Lomonosov — Pushkin — Iosif Brodskii]. Shapir M.I. *Stat'i o Pushkine* [Articles about Pushkin]. Moscow, Yazyki slav. kul'tur Publ., 2009, pp. 11—70. (In Russ.)

Yudina M.V. *Referentsial'nyi kontekst i sintaksicheskoe navedenie kak faktory, vliyayushchie na razreshenie sintaksicheskoi neodnoznachnosti* [Referential context and syntactic focusing as factors influencing syntactic ambiguity resolving]. Thes. Phd, Moscow, 2010.

Гражина Бобилевич

Институт Славистики Польской Академии Наук,
Польский институт исследований мирового искусства
(Польша, Варшава)
majkot@neostrada.pl

Креативный потенциал медиапоэзии

В эпоху прогресса медиасферы (вторая половина XX – начало XXI века), развития разнородных носителей информации, появляется новый вид креативного творчества — экспериментальное, междисциплинарное, многоаспектное, содержащее в себе концептуальное и аттрактивное начала, медиаискусство (media art). Оно порождает новый тип креативного мастера (медиахудожник / медиаартист), прибегающего к разным способам выражения нового художественного языка коммуникации, и креативного реципиента-соучастника. В статье рассматривается новая парадигма поэтического творчества — медиапоэзия и ее жанровое разнообразие (видеопоэзия, поэтический клип, голопоэзия, акционный клип, интерактивный медиаперформанс, компьютерная поэзия и другие), неканонические формы репрезентации поэтического высказывания и его художественные конкретизации, активный и креативный творческий акт (авторская включенность, автокомментарий) и интерактивный механизм рецепции, прочтения и интерпретации (активность и креативность адресата-интерпретатора). Они обусловлены разнородным материалом, новейшими технологиями, широким спектром инструментов (от простой видеокамеры, компьютера до сложных технологий и робототехники), альтернативными внешними и внутренними структурами, особенностями визуальной и языковой систем. Экспериментальная поэзия как конструкция смешанного состава, реализующаяся на пересечении и в синтезе разнородных медиапространств: визуальных, текстовых, звуковых, виртуальных, мультимедийных, анализируется на уровне содержательной и формальной номинации, инновационных — концептуализации и формообразования, культурной, коммуникативной, семантической, эстетической и других функций.

Ключевые слова: медиаискусство, медиапоэзия, медиахудожник, медиатехнологии, голопоэзия, видеопоэзия, компьютерные тексты, поэт-машина.

Актуальное медиаискусство характеризуется многообразием жанровых разновидностей, которые в зависимости от типа используемых технологий (довольно сложных) и разнородных инструментов постоянно изменяются, развиваются, варьируются. Среди других это: видеоарт, медиаинсталляция, медиаакция, медиаперформанс, video game art, digital art, soft art, нет-арт / интернет-арт и его подвиды (browser art, generative art, spam art, flash art и др.) [1]. Своеобразной реакцией на медиакультуру являются художественные креативные проекты интернет-

[1] Функциональны и другие формы: веб-сайт, интернет-игра, email-рассылка, чат, аудиопоток или радио, виртуальный флешмоб, также арт-вирус.

искусства. Они функционируют только в онлайне и являются результатом интерактивности виртуального пространства (художественного общения автора и реципиента по принципу игры). В нет-арте художественный текст как материальный объект фактически не существует. Медиаартист создает главную идею, контекст и инструментарий с помощью которых пользователь может воплощать собственные замыслы. Материалом для сетевого искусства часто становятся продукты интернет-среды. Некоторые арт-проекты имеют целью не столько привлечь реципиента к творчеству, сколько привести его к определенной эмоции, презентовать важную мысль в креативной форме.

Литературным жанром, наиболее остро реагирующим на перемены, является поэзия, входящая в творческий контакт со всеми видами искусства. Интермедиальный поэтический язык порождается на пересечении и в синтезе визуальных, текстовых, звуковых, виртуальных, многомерных, интерактивных, мультимедийных медиапространств. Для медиахудожников поэтический дискурс становится полем разнородных экспериментов. Их творческая креативность проявляется в стремлении расширить семантическую и формальную границы поэзии, создать новые ее репрезентации, формы рецепции и прочтения. Среди факторов, создающих условия для нового вида поэтического творчества, находится все то, что побуждает воображение, конкретизирует в неканоническом виде арт-концепты, идеи, вносит новые смыслы. Альтернативный подход к поэтическому дискурсу порождает направление медиапоэзии, соединяющее новейшие технологии и поэзию, с целью создать синтетический художественный текст языкового искусства и новыми методами отразить современность. Особую роль играет форма, материальность или медиа такого эстетического сообщения. В концептосфере художников материальные свойства медиапоэзии делают ее не словом, а событием, в котором реципиент становится полноправным участником и соавтором. Поиск инновационных форм проводится в сфере медиа-арт, саунд-арт [2], сайнс-арт, в генеративном искусстве, в искусстве перформанса. Медиахудожники интерпретируют поэзию широко, стирая границы между понятиями вольной поэзии, прозаического текста, поэзии, построенной на математических расчетах. В медиапоэзии средства и

[2] Если литературный авангард освободит слова от их семантической функции, то изобретение магнитофона, благодаря которому зарождается течение саунд-поэзии, позволяет языку выйти за рамки поэтической выразительности. Экспериментальная поэзия стремится подчеркнуть художественную независимость и самоценность своих фонетических аспектов.

технологии неотделимы от высказывания медиапоэта, который пытается ответить на вопросы: как рассчитать технологию вдохновения и выстроить шум в математическом порядке, можно ли читать поэзию на ощупь и рифмовать цифры? Медиапоэзия включает в себя: видеопоэзию, интерактивные медиаперформансы и медиаинсталляции, фото и видео-выставки, медиапоэтические игры и инструменты, арт-объекты, полученные в результате креативных экспериментов. Самый распространенный жанр — видео-арт [3], развивается на основе достижений концептуализма. Многие видеохудожники ссылаются, например, на прием «семантических игр».

Видеопоэзия

Видеопоэзия, которая возникает из-за ощущения некоторой исчерпанности традиционной формы репрезентации поэтического текста, дает художникам новые возможности для развития поэтического синтаксиса и спецификации поэтического языка. Новое, креативное воплощение поэтического слова медиапоэты считают настоящей поэзией; видео для них — это язык. Видеопоэзия объединяет разные типы работ, в которых сочетается художественный визуальный и вербальный ряды (поэтический текст) — открытый или особый, фиксируемый графически или декламирующийся. Видеопоэзия может иметь документальную или игровую формы. Среди игровых роликов можно выделить клипы, в которых стихотворение экранизируется почти буквально, а видео следует за «сюжетом»; разыгрывание стихотворения по ролям с участием актеров или сольное артистическое исполнение; монтажные видеоролики (здесь используется анимация, компьютерная графика); клипы, изображение которых логически не связано с текстом; видео без актеров (обыгрывается сама графика стихотворного текста), видеоарт без стихотворения, но с поэтической основой. Видеопоэзия может функционировать на стыке классического короткометражного фильма (доминантой является поэтический текст), музыкального клипа (стихотекст декламируется или отображается на экране), видеозаписи поэтических чтений (видеоряд несет дополнительную смысловую нагрузку).

[3] Как известно, основоположником экспериментов в области видеопоэзии (60-е годы XX в.) считается португальский писатель Эрнесто де Мело е Кастро. В начале 1980-х гг. итальянский поэт и художник Джанни Тоти придумывает термин *videopoetry* и создает несколько концептуальных эстетических сообщений, таких как: «VideoPoem Opera», «VideoPoemetti». В этом жанре работают Ричард Костеланец/Richard (Cory) Kostelanetz, Арнальдо Антунес (Arnaldo Antunes), Катерина Давиньо (Caterina Davinio) и др.

Интерпретация поэзии в видеоформе способствует возникновению ее разновидностей, обусловленных длиной видеопоэтической работы, ее содержанием и техническим оформлением. По этим показателям поэзия классифицируется как: анимационная [4], видеовизуальная поэзия, поэтроника, поэтическое видео, кинопоэзия, стихоклип, поэтический клип, медийная, цифровая поэзия. Учитывая характер связи, видеопоэзию делят на: «документальную» (автор читает стихотворение в кадре), текстографическую (в видео присутствует текст стихотворения), иллюстративную (поэтический текст иллюстрируется на прямую), концептуальную (сюжет видеоряда связывается со стихотворением на уровне идеи), сюжетную (основное место в ролике занимает сюжет), музыкальную (ритм видеоряда задается музыкальным сопровождением) и визуальную (связь поэтического текста и визуального ряда) [Вдовик М., Вдовик В. 2015]. Функционален и жанр голопоэзии. Его создателем считается бразилец Эдуардо Кац — художник, писатель, журналист, биолог, инженер и компьютерный дизайнер, изучающий искусство языка (*language art*), творящий в технологии медиапоэзии, телеприсутствия, биотелематики, трансгенетического искусства [5]. По мнению Каца, «поэзия должна перешагнуть традицию визуальной поэзии, запечатанную текстом страницу, не воплощаясь, однако, в физические объекты, неподвижность которых противоречит динамике языка» («From ASCII to Cyberspace: a Trajectory in Digital Poetry»). По Кацу, «отдельный письменный язык — это момент перехода в гораздо большем комплексном семиологическом континууме» [Кас 2007: 45–65]. Смысл голопоэзии — создать новое средство общения, определенные лингвистические формы, которые смогут передать мысль иначе, чем это делает письменный язык. Работы в голопоэзии — проекты «Holo / Olho» («Holo / Eye»), 1983; голопоэмы и эрратумы исследуют природу языка и его взаимоотношения с изображением, что характерно для экспериментальной поэзии или концептуального искусства. Кац создает

[4] Анимационная поэзия, ссылающаяся на технику или эстетику мультипликации, апеллирует к искусству движущихся образов. Ее цель — создать видеосообщение, базирующее на сочетании текста, образа и движения. Это оконченное, мутационное, не интерактивное искусство, связанное с осматриванием изменяющихся образов. Примером «анимационных каллиграмм», сделанных по образцу визуальной поэзии Аполлинера, является клип «The Child» (1999) французского режиссера Antoine'a Bardou-Jacqueta и «Марш» поэта Бруно Ясеньского в исполнении польской группы «Twożywo» (2010).

[5] В начале восьмидесятых годов XX в. Кац непосредственно апеллирует к традиции визуальной поэзии, пользуясь механическими и электронными машинами, создает стихотексты, применяет коллаж, исследует возможности технологии фотокопирования, печати, фотографии [На!!! 2000, № X].

визуальные тексты, развивающие язык, не обладающие линейностью и ригидностью, характерной для печатных форм [Górska-Olesińska 2011: 173–179]. Они активизируются при перцептивной и когнитивной включенности реципиентов. В дальнейшем художник переносит слово в виртуальное и фотонное пространство, одновременно экспериментируя с электронными средствами массовой информации (цифровая поэзия) и оптической голографией. Интернет-творчество Каца концентрируется на интерактивной коммуникации между художником и реципиентом. В его концептосфере коммуникация — это движение и развитие всего сущего, язык — способ его отражения. Изучить структуру языка значит исследовать, как устроена реальность. Первую электронную поэму «Não!» (1984) медиахудожник показывает на панели ЛЕД, а в 1985–1986 гг. с помощью видеотекстовых систем создает целую серию анимационных поэм (минителевые поэмы). В девяностые годы, открывая возможности технологии VRML (Virtual Reality Markup Language), Кац конструирует трехмерные импрессии «Lester», «Secret», поэму аватару «Perhaps»[6].

В России, как утверждает поэт Андрей Коровин, видеопоэзия развивается с поэтических вставок в фильмах Андрея Тарковского, близких поэтическому клипу. Кино влияет и на современные поэтические видеоролики. Родоначальниками видеопоэзии считаются поэты Константин Кедров, Елена Кацюба, Александр Горнон, Дмитрий Пригов[7]. Это направление / жанр активно развивается с середины 2000-х, когда московские медиаартисты покажут в рамках немецкого поэтического фестиваля «Зебра»[8] несколько роликов на стихи современных поэтов[9]. Сначала медиапоэты выбирают нейтральный видеоряд и читают стихи под проекцию. Позднее появляется жанр «видеопоэтического клипа», концепция которого похожа на музыкальный клип в формате MTV. Режиссер транслирует поэтический текст на визуальный язык и интер-

[6] Кац проводит также эксперименты с генной инженерией (трансгенетическое искусство). В случае биопоэзии эфемерические слова появляются в результате реакции света или степени влажности на микроорганизмы, система которых создает текст.

[7] В жанре видеопоэзии работают: Андрей Родионов, Екатерина Троепольская, Максим Амелин, Эдуард Кулемин, Света Литвак, Евгений В. Харитонов, Игорь Сид, Вадим Месяц и др. Интерес к видеопоэзии еще более возрастает в XXI в. В России и заграницей проводятся многочисленные фестивали, конкурсы, пишутся теоретические статьи, возникают творческие группы.

[8] Лауреатом фестиваля стал видеоклип Федора Кудряшова «Кукушка» на стихотворение Амелина «Мне тридцать лет…».

[9] Москвичи вдохновляются мультимедийными экспериментами рижской поэтической группы «Орбита», соединяющей фотоизображение, видео и музыку.

претирует его, исходя из образной логики или сюжета стихотекста. Поэзия в виде клипа рассчитана на интерактивность реципиентов. В девяностые годы появляются короткие экспериментальные видеоработы и видеоинсталляции, различные по типологии, длине и структуре. Актуальные видеопоэты или иллюстрируют свои стихи видеоизображением, или сочиняют новый жанр. Например, Кацюба пользуется приемами видеопоэзии, когда вербальный текст не ясен при обычном написании или когда изобразительное решение вводит в его рецепцию определенные инновации. Интерпретируя стихотворение видеорядом, московская поэтесса создает новую форму визуально-поэтического искусства (см. клипы на ее стихи: «Азбука буква_Й Йорик» — режиссер Антон Врадий, «Заклятие красным. Поединок», 2009 — режиссер Кацюба). Фильм Елены Некрасовой «Демон» (1998) в технологии аналогового видео из цикла «Литературные трансляции» конструирован по контрастному принципу. В «Белой» студии диктор читает фрагмент из поэмы «Демон» Лермонтова. Сухости и отчужденности дикторского текста противопоставляется страстное поведение «невесты» и двух «монахинь» в «Черном» пространстве[10]. Документальный характер имеет ролик Кирилла Серебренникова «Конец прекрасной эпохи» на стихи Бродского. В игровом клипе Сергея Сараханова на стихи Веры Полозковой «Вечерняя» с альбома «Знак не/равенства» поэтический текст звучит в авторском исполнении. Видеоряд здесь не следует напрямую за текстом, а скорее создает определенную атмосферу. Экспериментирующие поэты, художники, философы объединения «Лаборатория поэтического акционизма», инкорпорируя поэзию в физические или виртуальные пространства (уличные акциии, чтения, перформансы,

[10] Интересна видепоэзия польского художника Романа Бромбоща. В видеработах «Унисмо» и «Странствования» мастер применяет разные монтажные техники: замазывание, неясность, нечеткость, сближение или увеличение, разные точки зрения, сокращенную экспрессию, минимализм. В «Унисмо» визуальная наррация строится по принципу – от фрагмента к целому. Арт-процесс концептуализируется следующим образом: на экране постепенно появляются отдельные буквы – от контуров по целую букву. Объекты создают иллюзию движения (передвигаются, налаживаются друг на друга, соединяются). Возникает впечатление, что одна буква образуется от другой. В дальнейшем мотивы умножаются. Зритель видит ряд неупорядоченных букв, как бы ожидающих объединения в большие языковые объекты. Буквы детерминируют языковые выражения. Избыток знаков соединяется в момент вторжения слов и значений, что дезориентирует реципиента. Чувство беспокойства усиливает добавленная к изображению психоделическая музыка, обогащенная звуком колокола, отождествляющегося с патетическим кульминационным моментом. В клипе активизируется принцип синестезии — каждому вербальному объекту приписан зеленый, голубой или красный цвета.

видеопоэзия), наделяют ее функцией разотчуждения повседневности. Примером может служить акционный клип «Много буков» Павла Арсеньева, Дины Гатиной, Романа Осминкина, в котором представлен в качестве объекта (расположенные на лесной тропинке, вырезанные из пенопласта большие буквы) известный текст московского поэта Всеволода Некрасова «Ну знаете ли» (другой вариант: размещенные над аллеей на высоте головы гуляющих фразы «Ну знаете ли это вы извините») [11]. Клип представляет собой движение камеры по мере развертывания опространствленного текста [12]. Форма предъявления текста конгениальна творчеству Некрасова с его атомарным принципом организации текста; а молчаливое движение оказывается аналогом временной развертки текста при чтении, и метафорой паузной, вакуумной поэзии. Первый в России Поэтический Видео Трибьют «Эксгумация и пряники» (2006–2009) творческой группы „Zlystra&Pupstrip посвящен авангардной поэзии Серебряного века и провозглашаемым авангардными поэтами тезисам. Это объединенный определенной идеей / концепцией сборник стихоклипов и музыкального клипа, сделанных в разных медиатехниках и жанрах видеоискусства (видео-арт, видеообъекты, стилизации под «немое кино» в современном видении, экспрессивные короткометражные игровые и анимационные фильмы, абстрактный видеоряд), где поэты исполняют стихи других поэтов. «Видеоряд» Трибьюта не иллюстрирует прочитанных в нем стихов, и это не простое чтение стихов «на камеру». Сюжеты, видеообразы, музыкальное сопровождение — это попытка медиаартистов синтезировать разные виды искусства, показать непрерывность времен в его разнообразии, соединить эстетику начала XX в. с собственным мировоззрением [Жигунов, Поваляева 2015]. Клип Владимира Черкасова «Тропспорт», фиксирующий поэта, боксирующего в экран красными перчатками с

[11] Кадр из клипа см.: http://www.TimeOut.ru/msk/artwork/274769

[12] Авторы в пояснении к клипу обнаруживают в работе протестный пафос: «Фестиваль “Артерия”, как выяснилось во время исследования ситуации, был развернут частично на территории будущего коттеджного поселка, где уже вырублен и будет еще вырублен значительный массив лесной поверхности. Будучи отрезаны от Интернета, мы ничего не знали ни о лесных пожарах в средней полосе, ни о вырубке Химкинского леса, но волею случайности оказались кроме того еще и в месте, ставшем эпицентром внимания последних недель, то есть в лесу. В этой ситуации мы создали пространственную композицию из стихотворения Всеволода Некрасова, являющуюся нашей реакцией и на рабочие условия, предоставленные организаторами фестиваля, и на его роль в деле загородной джентрификации и на риторику безоглядной креативности в любых условиях, вменяемой художнику, как якобы устоявшемуся и узнаваемому типу субъективности» [Давыдов 2015].

фрагментами слова «тропспорт» (в конце возникает слово «аут»), апеллирует к экспериментам смоленского поэта Кулемина с типографским смещением, «размазыванием» текста, при котором стихотекст становится практически нечитаемым. Поэтесса и мастер видеоинсталляции Анна Альчук (А. Михальчук) разрабатывает видеоролики в электронной форме, используя анимационную и компьютерную графику. Если в видеоролике отсутствуют компьютерные эффекты, то видеоработа сродни перформансу или поэтическим чтениям, записанным на аналоговом или цифровом видео, но в отличие от них, она записывается не на прямую. Некоторые видеоролики, непосредственно не содержащие поэтического текста, вписываются в контекст футуристической традиции. В видеоработах изображаются слова в движении, акцентируя их визуальную составляющую, типографику, передачу ощущений в виде цепи бесконтрольных ассоциаций и аналогий («беспроволочное воображение»), подчеркивается звуковая и графическая «оболочки» текста в ущерб словесному значению (обилие звукоподражания, аллитерации, фигурные стихи, рисунки, коллаж, комбинации из типографских и рисованных шрифтов, математические знаки и т.п.). В видеопоэзии активизируются слух, зрение и сгущенный многими компонентами, быстро меняющийся образ. Его восприятие заключается в подчинении пользователя движению объекта и попытке выработки собственной рецептивной организации. Интуитивная и целостная рецепция детерминирована открытием комплекса элементов, составляющих визуальный текст, смотрением вслед за движением, открывающим очередные слои объекта, попыткой интерпретировать увиденное. В видеопоэзии важен способ монтажа, быстрота последовательности эпизодов и музыка, влияющая на характер и семантику видеоработы, на атмосферу восприятия.

Компьютерные тексты и поэт-машина

К беспрецедентным переменам в искусстве поэзии приводит развитие компьютеров, что доказывают исследования и опыты английского лингвиста, философа, пионера компьютерной лингвистики Маргарет Мастерман. По ее мнению, для создания стихотворения нужны синтаксическая модель, словарь для «наполнения» ее и правила для избирания и комбинирования слов. Мастерман и Робин Маккинон Вуд (специалисты по машинному переводу) авторы серии хайку, ничем не отличающихся от оригинальной классической, светской литературной формы изящного слогосложения — жанра традиционной японской лирической поэзии, существующей с VIII в. в качестве более строгой формы хок-

ку. Хотя компьютерные хайку приятные, порой неожиданные, но в конечном итоге однообразные [Пас 2001: 30–33]. Интерактивная работа Мастерман «Computerized Haiku» (1968) — доказательство креативного сотрудничества и кибернетической связи между человеком и машиной. Компьютер, оснащенный тезаурусом и запрограммированный семантическими директивами с алгоритмом, создает хайку по следующим правилам: три строки, состоящие из пяти, семи и пяти слогов. Реципиенты выбирают несколько одиночных слов из разных меню, соответствующих разным строкам, а компьютер заполняет промежутки, используя тезаурус для создания полноценного стиха. Японская поэтическая миниатюра на русском языке звучит, примерно так:

Все черно во мгле,
Вижу птиц на закате.
Шу! Прошел журавль.
Зелены почки,
Блистаю снегом весной.
Бум! Солнце ушло. [Masterman 1967: 181–182]

Проводя параллели с традиционной поэзией, где используются приемы аллитерации, ритма, рифмы и т. д., Мастерман доказывает, как компьютерные алгоритмы, благодаря запрограммированной структуре и нескольким шаблонным «приемам», помогают сочинять стихи. Это «позволяет словам соединяться более свободно (из-за большей механистичности), учитывая несколько социально и психологически обоснованных правил» [Masterman 1967: 183]. Лори Андерсон — американская писательница (поэтесса), перформер, композитор, скрипач, клавишник, мультимедиахудожница, работающая с разными формами медиа для осуществления альтернативных творческих процессов, структур и «продуктов», применяет цифровые технологии в повествовании о *conditio humana*. Ее истории часто используют поэтические формы и сложные междисциплинарные техники, но остаются крайне прямолинейными, так как для художницы интерактивность на уровне автор — реципиент самое важное. Как рассказчик, Андерсон постоянно экспериментирует со словами. Ранние перформансы, напр., «Engli-SH» (1976), основаны на идеях перевода и трансформации языка, а также идеях креативного исследования структуры и звуков речи. В перформансе «As: If» (1974) серия слов проецируется на большой экран для усиления тематических и нарративных компонентов. Слева слова ассоциируются с языком — справа с идеями и концепциями относительно воды, например ‘ЗВУК: УТОНУЛ’ [Gordon 1991: 197–198]. Отношение

между ‘жидкостью’ и ‘языком’ и комбинированное ощущение «текучей природы языка» является постоянной сферой исследования на протяжении всей работы. В «United States Part II» (1980) Андерсон проецирует на экран слова, появляющиеся за провозглашением «язык — это вирус из Космоса». Ее группа произносит слова припева «буквы слова», а в это время на экране появляются слова в алфавитном порядке «V Sign; WWII; X Ray; Y Me; Zzzzzz» [Ibid.: 202]. Как музыкант Андерсон соединяет повествование и поэзию с экспериментальной музыкой. Главным инструментом художницы является скрипка, которую она часто трансформирует с помощью электронных приспособлений. В различных конструкциях скрипок представлены изменчивые отношения между музыкой, технологией и языком. «Эта пленочно-смычковая скрипка может создавать никогда не существующие ранее звуки речи. По мере движения смычка по аудиоголовке слышен неоднозначный музыкальный язык: ‘no’ вверху смычка становится ‘one’ внизу, ‘yes’ становится ‘say’» [Ibid.: 197]. Наталья Федорова в инсталляции «Точное время (Epigraphic clock)» переводит литературные часы англо-американского теоретика и практика медиапоэзии Джона Кайли. Текст стихотворения «Точное время» состоит из 365 слов (дней). Механизм литературных часов вычленяет из текста шесть фраз. Из каждой фразы выбираются две буквы — они и обозначают настоящий год, месяц, час и минуту. Синие секунды-фразы изменяются в тексте в соответствии с сигналами точного времени. В медиапоэтической работе «Биение 2.0» Ирины Иванниковой и Евгения Кузина зритель вводит собственные стихотворные строчки и слышит ответ на них в форме техногенной обработки звучания биения сердца художницы. В «GO/DO» Веры Щелкиной и Мириам Нагайчук, отпечатанные на принтере новости читает вторая героиня, и из них «вырывает» по букве мрачную и обыденную тайну разлада их отношений. «Тактильный палиндром» Кати Исаевой реализует принцип чтения кожей и устанавливает чувственные параллели между фактурой предмета и слова. Визуально-смысловая инсталляция (машина пишущая и читающая стихи) пермского медиахудожника Сергея Тетерина «Кибер-Пушкин 1.0 beta»[13] со стихописательным виртуалом и вбитой базой данных (поэзия Есенина, Мандельштама, Вертинского, Пригова) формально рациональная. Убежденный в том,

[13] «Кибер-Пушкин» выставляется в Третьяковской галерее, в московском Музее кино (2002), в Museumsquartier (2003, Вена) в рамках фестиваля «Roboexotica», в московском ЦДХ на выставке современного искусства «Новый отсчет» (2004), в Петербургском Эрмитаже (2006).

что в будущем появится новое понятие — «машина-художник» (так как машина не копирует художника, а предлагает некую новую, альтернативную модель «творца»), медиахудожник выучит машину поэтическому ритму, правилам рифмования, специфике поэтического лексикона, «поэтическому взгляду на мир»[14]. «Кибер-Пушкин» фокусирует в себе случайные процессы, функционируя как инструментальность «машины желания и творчества». Ее живая, несколько ироническая конструкция, где равноценны понятия «кибер» и «Пушкин», способна формировать матричное пространство, архетипы будущих измерений компьютерной литературы и кодирование интеллектуальных программ. «Машина напоминает своеобразный генератор числовой последовательности текстов, сближающийся с “Досками судьбы” Хлебникова. В этой системе возникающие пространства текста Кибер-Пушкина, метафорического Голема, творца мифологем, которого “играет” сам автор, постоянно высвобождают место для новых поэтических свидетельств. Они открывают через них высший порядок, предоставляя этому порядку модель бытия, смысл, образ и облик, определяя русскую виртуальную культуру и историю, озвучивая вещую речь поэта. Очеловечивая технологии, гуманизируя искусственную реальность, Тетерин задает свой вопрос-надежду, пронизанный верой в вероятность рождения нового Пушкина в условиях невозможных для его рождения» [Пацюков 2009]. Примеры стихов из машины:

Сигарообразный лазутчик
Гладильный образ рот небес
Поземкой побитый,
кушай балбес!!!
Солнышко.

Гаснут кромкой фонари
Раскудахталась поземка

[14] В POSTSCRIPTUM к проекту Тетерин пишет: «Если учесть тенденцию совершенствования подобных “стихо-программ”, то можно с уверенностью ожидать в ближайшие два-три года появление русскоязычной программы, которая будет писать стихи на уровне большинства ныне живущих поэтов-людей. Люди закономерно проиграют в конкурентной борьбе: машины не только начнут генерировать более талантливые стихи, но и, что важно, будут производить их моментально и *в неограниченных количествах*. Перемены неизбежны: искусство поэзии станут преподавать в рамках “гуманитарного программирования”, а стихи для любимых будут не писать, а *выбирать, как цветы в магазине*. И тогда нынешним поэтам придется превзойти себя и пойти на революционные творческие инновации, чтобы подтвердить “высоту духа” и сохранить за собой “ауру духовного превосходства”» [Тетерин 2015].

Жехлый вальс листок любви
Распласталась грез котомка. [Тетерин 2015]

В 2010 г. Тетерин конструирует поэтофон (от греч. poiētēs — поэт и φωνή — голос, звук) — авторское художественное устройство (это архаический телефон начальственного вида со встроенными голосами русских поэтов-футуристов). По замыслу медиахудожника аппарат предназначен для астральной связи с русскими футуристами: Д. Бурлюком, Маяковским, Крученых, Каменским[15]. По Тетерину, «для произведения недостаточно только того, что оно хорошо сделано или сделано художником с именем — оно еще должно быть помещено в правильное место» [Тетерин 2015]. Во время первой презентации / «водружения» поэтофона спонтанно читается пятиугольная книга пермяка-футуриста Каменского «Танго с коровами» (1914), а над аудиторией летает его дух, вызванный с помощью устаревших технологий записи VHS. Он играет на гармони и выкрикивает нечленораздельные футуристические заклинания. Это своеобразная игра со звуками — смысл не понятен, но воспринимается визуально. На бьеннале «Бумеранг» в пермском музее Тетерин приготовит «виртуальную версию» поэтофона в виде трех действующих прямых телефонных номеров с голосами Маяковского, Каменского и Бурлюка. Они получают пермскую прописку и реальные визитные карточки, которые раздаются на выставке[16].

Литература

Борисова Т.В. Семиотический квадрат как зеркало art-революции (попытка прогноза) // Зеленая лампа. 2002. № 2 [Интернет-ресурс]. URL: http://jgreenlamp.narod.ru/sod22002.htm

Вдовик М., *Вдовик В*. Видеопоэзия [Интернет-ресурс]. URL: http://videopojezija.ru/video

[15] Список речей поэтофона (двенадцать треков): Каменский: «Соловей» (1916), «Как я живу» (1959); Крученых «Дыр Бул Щыл» (1912), «Отрава» (1920), «Боен-Кр» (1922), «Роман по телефону» (1951); Маяковский: «Послушайте!» (1914), «Необычайное приключение» (1920), «А вы смогли бы?» (год записи неизвестен), «Гимн судье» (1920), «Военно-морская любовь» (1920) [Тетерин 2015].

[16] Интересна концептуальная работа Тетерина «Электрическая икона конца XX века» (1999): медиум японский рекламный лайтбокс (1995), самоклеющаяся пленка STARLEX, русский рукописный рекламный шрифт (1909). «Это скадрированный и остановленный остановившимся “модулем” ‘Богъ’ – крайняя, итоговая точка на оси в сторону “казаться”. После этой остановки (“крутой креатив”) не может случиться ничего иного, кроме откатного движения. Этот остановившийся модуль “скадрировал” […] всю Вселенную. Это новый “черный квадрат Малевича”, после которого, казалось, уже не может быть никакого искусства» [Борисова 2015].

Давыдов Д. Видеопоэзия как феномен и как разнообразие практик. [Интернет-ресурс]. URL: http://videopojezija.ru/stat/videopoeziya-kak-fenomen

Жигунов И. (*Zlystra*), *Поваляева М.* (*Pupstrip*). Zlystra&Pupstrip. Эксгумация и пряники. Video Tribute [Интернет-ресурс]. URL: http://videopoetry.narod.ru/

Инженер культуры: художник компьютерного века // Ha!!! 2000. № X [Интернет-ресурс]. URL: http://artzebs.com.ua/?go=news&news_id=136&nomid=761

Лаборатория поэтического акционизма. Проект «Много буков» [Интернет-ресурс]. URL: http://www.timejut.ru/msk/artwork/274769

Пас О. Новая аналогия: Поэзия и технология // Избранное / отв. ред. В. А. Пронин. М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2001. С. 30–33.

Пацюков В. Рецензия. Кибер — Пушкин: стихи из машины. М.: Государственный центр современного искусства, 2009. [Интернет-ресурс]. URL: http://www.teterin.ru/pushkin/

Тетерин С. Водружение поэтофона в «Пиотровском» [Интернет-ресурс]. URL: http://www.teterin.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=98

Тетерин С. Избранные стихи из машины; POSTSCRIPTUM [Интернет-ресурс]. URL: http://teterin.ru/pushkin/#st

Тетерин С. Электрическая икона конца XX века [Интернет-ресурс]. URL: http://www.teterin.ru/index.php?id=105&Itemid=149&option=com_content&task=view

Gordon M. Laurie Anderson: Performance Artist / Artist Performer // Contemporary American Theatre / ed. by B. King. London: Macmillan Press, 1991. P. 195–204.

Górska-Olesińska M. Rozmowa z Eduardo Kacem // Przegląd kulturoznawczy 2011. № 1/9. C. 173–179.

Kac E. From ASCII to Cyberspace: a Trajectory in Digital Poetry // Media Poetry: an International Anthology. Second Edition / ed. by E. Kac. Bristol: Intellect, 2007. P. 45–65.

Masterman M. Computerized Haiku // *A. Renyi*. Dialogues on Mathematics. San Francisco: Holden-Day, 1967. P. 181–182.

Grażyna Bobilewicz

Institute of Slavic Studies of the Polish Academy of Sciences,
Polish Institute of World Art Studies
(Poland, Warsaw)
majkot@neostrada.pl

THE CREATIVE POTENTIAL OF MEDIA POETRY

In the second half of the 20th century and at the beginning of the 21st century, in the period of rapid development of the mediasphere and various forms of media communication, a new type of creative artistic activity has emerged — interdisciplinary, multifacetedly interpreted media art. Media artists experimenting with various non-canonical forms, means of expression and the latest technology have created new language of artistic communication and a new model of an active, creative member of the audience — a co-creator. The article discusses the alternative paradigm of poetic work, that is media poetry, and its diversity in terms of genre (video poetry, poetic clip, holopoetry, clip-action, interactive media performance, computer poetry, etc.). Unconventional poetic forms, their structure, perception and interpretation are determined by various materials, a wide range of instruments (from a simple video camera, to a computer, to complex technologies and robotics), alternative outer and inner structures and

the properties of visual and language systems. Experimental poetry, which can be placed at the border of various media spaces (visual, text, sound, virtual and multimedia), is analysed at different levels: the conceptual level, the level of the creative process, the method, the content plane and the expression plane. In the intermedia discourse media poetry functions in a cultural, communicative, semantic and aesthetic perspective, and in many others. The bringing of poetry into the field of media radically extends its boundaries.

Key words: media art, media poetry, media artist, media technology, holopoetry, video poetry, computer poetry, poet-automaton.

References

Borisova T.V. [Semiotic square as the mirror of artistic revolution (an attermpt at prognosis)]. *Zelonaya lampa*, 2002, no. 2. Available at: http://jgreenlamp.narod.ru/sod22002.htm (In Russ.)

Vdovik M., Vdovik V. *Videopoezia* [Video poetry]. Available at: http://videopojezija.ru/video

Davydov D. *Videopoezia kak fenomen i kak raznoobrazie praktik* [Video poetry as a phenomenon and as a variety of practices]. Available at: http://videopojezija.ru/stat/video-poeziya-kak-fenomen

Zhigunov I. (Zlystra), Povalaieva (Pupstrip). *Zlystra&Pupstrip*. *Eksgumacia i prianiki*. *Video Tribute* [Zlystra&Pupstrip. Exhumation and gingerbread cakes. Video Tribute]. Available at: http://videopoetry.narod.ru/

Inzhener kultury: *khudozhnik komp'uternogo veka* [Culture engineer and artist of the computer era]. *Na!!!*, 2000, no X. Available at: http://artzebs.com.ua/?go=news&news_id=136&nomid=761

Laboratoria poeticheskogo akcionizma: *Proekt* "*Mnogo bukov*" [Laboratory of poetic actionism. "Many Letters" project]. Available at: http://www.timejut.ru/msk/artwork/274769

Pas O. *Novaia analogia*: *Poezia i tehnologia* [New analogy. Poetry and technology]. *Izbrannoe* [Selected works]. V.A. Pronin (Ed.). Moscow, Knizhnyi klub Publ., 2001, pp. 30–33.

Pacukov V. *Recenzia*. *Kiber — Pushkin*: *stikhi iz mashiny* [Review. Cyber-Pushkin. Poems by a machine]. Moskow, Gosudarstvennyi centr sovremennogo iskusstva Publ., 2009. Available at: http://www.teterin.ru/pushkin/

Teterin S. *Vodruzhenie poetofona v Piotrovskom* [Poetophone in Piotrovsky bookstore]. Available at: http://www.teterin.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=98

Teterin S. *Izbrannye stikhi iz mashiny* [Selected poems by a machine]. Available at: http://teterin.ru/pushkin/#st

Teterin S. *Elektricheskaia ikona konca XX veka* [Electric icon of the end of the 20th century]. Available at: http://www.teterin.ru/index.php?id=105&Itemid=149&option=com_content&task=view

Dixon S., Smith B. *Digital Performance*: *A History of New Media in Theatre*, *Dances*, *Performance Art*, *and Installation*. Cambridge. MA and London, The MIT Press, 2007. 808 p.

Gordon M. *Laurie Anderson*: *Performance Artist* / *Artist Performer*. *Contemporary American Theatre*, ed. by B. King. London, Macmillan Press, 1991, pp. 195–204.

Górska-Olesińska M. [Conversation with Eduardo Kac]. *Przegląd kulturoznawczy*, 2011, no 1/9, pp. 173–179. (In Pol.)

Kac E. *From ASCII to Cyberspace*: *a Trajectory in Digital Poetry*. *Media Poetry*: *an International Anthology*. Second Edition, ed. by E. Kac. Bristol, Intellect, 2007, pp. 45–65.

Masterman M. *Computerized Haiku*. A. Renyi. *Dialogues on Mathematics*. San Francisco, Holden-Day, 1967, pp. 181–182.