

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

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

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

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

№ 1

МОСКВА
2022

Журнал основан в 2013 г.

Главный редактор

А. М. Молдован, д. ф. н., академик РАН (Москва, Россия)

Ответственные редакторы номера:

Н. А. Фатеева, доктор филол. наук (Москва, Россия);
З. Ю. Петрова, кандидат филол. наук (Москва, Россия).

Редакционная коллегия номера:

Л. Л. Шестакова, доктор филол. наук (Москва, Россия);
О. И. Северская, канд. филол. наук (Москва, Россия);
А. В. Гик, канд. филол. наук (Москва, Россия);
А. С. Кулева, канд. филол. наук (Москва, Россия).

Редакционный совет

А. Е. Аникин, д. ф. н., академик РАН (Новосибирск);
Ю. Д. Апресян, академик РАН, профессор (Москва, Россия);
Синтия Вакарелийска, PhD, профессор (Орегон, США);
Ж. Ж. Варбот, доктор филол. наук, профессор (Москва, Россия).
Бьёрн Вимер, доктор филологии, профессор (Майнц, Германия);
Марчелло Гардзанини, PhD, профессор (Флоренция, Италия);
А. А. Гиппиус, член-корреспондент РАН, профессор (Москва, Россия);
Ольга Йокояма, PhD, профессор (Лос-Анджелес, США);
М. Л. Каленчук, доктор филол. наук, профессор (Москва, Россия);
А. П. Майоров, д. ф. н., профессор (Улан-Удэ, Россия);
Ольга Младенова, PhD, профессор (Калгари, Канада);
Туре Нессет, доктор филологии, профессор (Тромсё, Норвегия);
В. А. Плунгян, академик РАН, профессор (Москва, Россия);
Ахим Рабус, Dr. habil., профессор (Фрайбург, Германия);
Ф. Б. Успенский, д. ф. н., член-корреспондент РАН, профессор (Москва, Россия);
Майкл Флайер, PhD, профессор (Кембридж, США);
Вацлав Чермак, доктор филологии (Прага, Чехия);
А. Д. Шмелев, доктор филол. наук, профессор (Москва, Россия).

Ответственный секретарь

канд. филол. наук А. Е. Журавлёва

Выходит 4 раза в год

Издание зарегистрировано Федеральной службой по надзору
в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций.
Свидетельство о регистрации ПИ № ФС 77-76037

Адрес редакции:

119019, Москва, ул. Волхонка, д. 18/2
E-mail: ruslang@ruslang.ru

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

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

№ 1

MOSCOW
2022

ISSN 2311-150X

The Journal was founded in 2013

Editor-in-Chief

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

Chief editors of the issue

Natalya A. Fateeva, D. Sc., Professor (Moscow, Russia);
Zoya Yu. Petrova, PhD (Moscow, Russia).

Editorial board of the issue

L. L. Shestakova, D. Sc. (Moscow, Russia);
O. I. Severskaya, PhD (Moscow, Russia);
A. V. Gik, PhD (Moscow, Russia);
A. S. Kuleva, PhD (Moscow, Russia).

Editorial Board

Aleksandr E. Anikin, D.Sc., Full Member of the RAS (Novosibirsk, Russia);
Yury D. Apresyan, D. Sc., Full Member of the RAS, Professor (Moscow, Russia);
Václav Čermák, Ph. D., Professor (Prague, Czech Republic);
Michael S. Flier, Ph. D., Professor (Cambridge, USA);
Marcello Garzaniti, D. Sc., Professor (Florence, Italy);
Alexey A. Gippius, D. Sc., Corresponding Member of the RAS, Professor (Moscow, Russia);
Maria L. Kalenchuk, D. Sc., Professor (Moscow, Russia);
Alexandr P. Mayorov, D. Sc., Professor (Ulan-Ude, Russia);
Olga Mladenova, Ph. D, Professor em. (Calgary, Canada);
Tore Nasset, D. Sc., Professor, (Tromsø, Norway);
Vladimir A. Plungian, D. Sc., Full Member of the RAS, Professor (Moscow, Russia);
Achim Rabus, D. Sc., Professor (Freiburg, Germany);
Alexey D. Shmelev, D. Sc., Professor (Moscow, Russia);
Fjodor B. Uspensky, D. Sc., Corresponding Member of the RAS, Professor (Moscow, Russia);
Cynthia M. Vakareliyska, Ph. D., Professor (Oregon, USA);
Zhanna Zh. Varbot, D. Sc., Professor (Moscow, Russia);
Björn Wiemer, D. Sc., Professor, (Mainz, Germany);
Olga T. Yokoyama, Ph. D., Distinguished Professor (Los Angeles, USA).

Executive secretary

Alexandra E. Zhuravleva

The journal is registered by the Federal Service for Supervision
of Communications, Information Technology, and Mass-Media.
Registration certificate ПИ № ФС 77-76037.

Address:

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

СОДЕРЖАНИЕ

Вместо введения

<i>Бирюков Сергей Евгеньевич</i> (Галле, Германия)	
Хлебников — наша основа (Проективные заветы В. П. Григорьева).....	13

Новые направления изучения поэтического языка и идиостиля

<i>Баранов Анатолий Николаевич, Добровольский Дмитрий Олегович</i> (Москва)	
Понятие корпусной модели идиостиля	20
<i>Северская Ольга Игоревна</i> (Москва)	
Поэтический язык: стратификация и способы описания	28
<i>Азарова Наталья Михайловна</i> (Москва)	
Понятие идиостиля в межкультурных исследованиях поэзии	40
<i>Тарасова Ирина Анатольевна</i> (Саратов)	
Когнитивные параметры выделения идиостилей	50
<i>Евтушенко Ольга Валерьевна</i> (Москва)	
Когнитивный стиль по его репрезентантам в художественном тексте	57
<i>Орехов Борис Валерьевич</i> (Москва), <i>Степина Динара Сагиндыковна</i> (Санкт-Петербург)	
Персидский поэтический корпус	65
<i>Савчук Светлана Олеговна</i> (Москва)	
Мультимедийный поэтический корпус: Общая структура и перспективы использования	72
<i>Золян Сурен Тигранович</i> (Ереван, Армения — Калининград)	
Смыслотворчество и его лингвистические механизмы: семантическая аттракция	82
<i>Михеев Михаил Юрьевич, Эрлих Лев Исаакович, Орлова Мария Владимировна</i> (Москва)	
Амплитуды колебаний идиостиля у 20 авторов русской прозы — по их основным произведениям.....	92
<i>Голубева-Монаткина Наталья Ивановна</i> (Москва)	
Конструктивная целостность текста и перевод.....	106
<i>Клушина Наталья Ивановна</i> (Москва)	
Интенциональность художественного сознания и стиль	114
<i>Скулачева Татьяна Владимировна</i> (Москва), <i>Слюсарь Наталья Анатольевна</i> (Москва — Санкт-Петербург), <i>Костюк Александр Эдмундович, Липина Анна Анатольевна,</i> <i>Латыпов Эмиль Илдарович, Королева Варвара Михайловна</i> (Москва)	
Восприятие стиха и восприятие прозы: экспериментальное исследование.....	121

Разные типы дискурсов и идиостиль

<i>Кукушкина Елена Юрьевна</i> (Москва)	
Художественная династия Митуричей — Хлебниковых в автобиографических и мемуарных текстах	138

<i>Козловская Наталья Витальевна</i> (Санкт-Петербург)	
«Философия общего дела» Николая Федорова: лексические и грамматические особенности заглавий.....	145
<i>Селезнева Лариса Васильевна</i> (Москва)	
Категория адресации в деловом дискурсе	154

Индивидуальные стили писателей XIX–XX веков

<i>Радбиль Тимур Беньюминович</i> (Нижний Новгород)	
Пушкин как модернист: элементы свободного косвенного дискурса в традиционном нарративе «Пиковой дамы»	161
<i>Фатеева Наталья Александровна</i> (Москва)	
К вопросу об изучении идиостиля Ф. М. Достоевского	171
<i>Федорова Людмила Львовна</i> (Москва)	
Живописная палитра прозы Тургенева и Достоевского.....	183
<i>Ружицкий Игорь Васильевич</i> (Москва)	
«Почти совершенно» и «почти совсем» как идиостилевые маркеры Достоевского	193
<i>Ребецкая Наталья Александровна</i> (Москва)	
Словарь корневых гнезд как инструмент выявления словообразовательных особенностей идиостиля А. П. Чехова	201
<i>Фещенко Владимир Валентинович</i> (Москва)	
Языковое новаторство Андрея Белого в свете теории лингвокреативности.....	208
<i>Ляпон Майя Валентиновна</i> (Москва)	
Диапазоны образных аналогий (В. Набоков: самопрезентация; поиски идионормы)	220
<i>Фролова Ольга Евгеньевна</i> (Москва)	
Модус и средства его выражения в идиостиле А. Платонова (на примере повести «Котлован»)	229

Идиостилевые особенности авторов современной прозы

<i>Вознесенская Мария Марковна</i> (Москва)	
«Ты-повествование» в романе Валерия Залотухи «Свечка».....	239
<i>Молнар Ангелика</i> (Дебрецен, Венгрия)	
Метафорика и другие особенности языка Миклоша Месёя	247
<i>Петрова Зоя Юрьевна</i> (Москва)	
О некоторых особенностях образного употребления языковых единиц в идиостиле Е. Водолазкина	255
<i>Николина Наталья Анатольевна</i> (Москва)	
Словотворчество как параметр описания идиостиля (на материале прозы Е. Некрасовой).....	267

Поэтические идиостилы XX — начала XXI века

<i>Гик Анна Владимировна</i> (Москва)	
Язык дневников Михаила Кузмина: грамматика, словарь, стилистика.....	275
<i>Мартыненко Юлия Борисовна</i> (Москва)	
Окказиональные слова в частной переписке Б. Пастернака как особенность индивидуального стиля писателя.....	291

<i>Корчагин Кирилл Михайлович</i> (Москва)	
Метрический идиолект в русской поэзии второй половины XX века	298
<i>Ранчин Андрей Михайлович</i> (Москва)	
Авторская метафора и идиостиль: случай Бродского	307
<i>Шмитт Ангелика</i> (Трир, Германия)	
К изучению идиостиля О. Седаковой	314
<i>Масалов Алексей Евгеньевич</i> (Москва)	
Идиостиль Алексея Парщикова: грамматика метаболы	322
<i>Орлицкий Юрий Борисович</i> (Москва)	
Стихотворные идиостилы мастеров русского верлибра	330
<i>Захаркив Екатерина Васильевна</i> (Москва)	
Сближение поэтического дискурса с обыденным как стратегия субъективации в поэзии текст-группы «Орбита» (на примере дискурсивного слова «ведь»)	345
<i>Зубова Людмила Владимировна</i> (Санкт-Петербург)	
Поэтика Давида Паташинского	357

Параметры изучения идиостиля в лексикографии

<i>Шестакова Лариса Леонидовна</i> (Москва)	
Черты идиостиля писателя в зеркале современного авторского словаря	370
<i>Волков Сергей Святославович</i> (Санкт-Петербург)	
Сочетания антропонимов в русской поэзии XVIII века (лексикографический аспект)	382
<i>Патроева Наталья Викторовна, Лебедев Александр Александрович</i> (Петрозаводск)	
Поэтический синтаксис Антиоха Кантемира	392
<i>Кулева Анна Сергеевна</i> (Москва)	
Еще раз о мнимых неологизмах в поэтическом языке (на материале т. VIII «Словаря языка русской поэзии XX века»)	399
<i>Тарумова Наталья Тимофеевна</i> (Москва)	
Проект словаря цветообозначений поэзии А. Белого	408
<i>Зыкова Ирина Владимировна</i> (Москва)	
Зона «межсемиотической репрезентации» в словаре нового типа «Идиоматика русского авангарда: кубофутуризм»	416
<i>Соколова Ольга Викторовна</i> (Москва)	
Авангардный эксперимент с фразеологией: зоны характеристики экспериментальных модификаций в словаре нового типа	427

CONTENTS

Instead of a Preface

<i>Biryukov Sergei Evgen'evich</i> (Halle, Germany)	
Khlebnikov is our basis (Projective precepts of V. P. Grigoriev).....	13

New Directions of Studying Poetic Language and Idiosyle

<i>Baranov Anatolii Nikolaevich,</i>	
<i>Dobrovol'skij Dmitrii Olegovich</i> (Moscow)	
Corpus model of the individual style	20
<i>Severskaya Olga Igorevna</i> (Moscow)	
Poetic language: stratification and methods of description	28
<i>Azarova Natalia Mikhailovna</i> (Moscow)	
The concept of idiosyle in intercultural studies of poetry	40
<i>Tarasova Irina Anatol'evna</i> (Saratov)	
Cognitive parameters of idiosyle typologization	50
<i>Evtushenko Ol'ga Valer'evna</i> (Moscow)	
Cognitive style throughout its representatives in a literary text.....	57
<i>Orekhov Boris Valer'evich</i> (Moscow),	
<i>Stepina Dinara Sagindykovna</i> (St. Petersburg)	
Persian poetic corpus.....	65
<i>Savchuk Svetlana Olegovna</i> (Moscow)	
Multimodal poetic corpus: general structure and prospects of use	72
<i>Zolyan Suren Tigranovich</i> (Erevan, Armenia — Kaliningrad)	
Meaning creation and its linguistic mechanisms: semantic attraction	82
<i>Mikheev Mikhail Yur'evich, Ehrlich Lev Isaakovich,</i>	
<i>Orlova Maria Vladimirovna</i> (Moscow)	
The amplitudes of the idiosyle oscillations of 20 authors	
of Russian prose — according to their main works	92
<i>Golubeva-Monatkina Natalia Ivanovna</i> (Moscow)	
Constructive integrity of the text and translation	106
<i>Klushina Natalia Ivanovna</i> (Moscow)	
Intentionality of authorial mind and effects in communication	114
<i>Skulacheva Tat'yana Vladimirovna</i> (Moscow),	
<i>Slioussar Natalia Anatol'evna</i> (Moscow — St. Petersburg),	
<i>Kostyuk Aleksandr Edmundovich, Lipina Anna Anatol'evna,</i>	
<i>Latypov Emil' Ildarovich, Koroleva Varvara Mikhailovna</i> (Moscow)	
Processing of verse and prose: an experimental study	121

Different Types of Discourses and Idiosyle

<i>Kukushkina Elena Yur'evna</i> (Moscow)	
Miturich — Khlebnikovs artistic dynasty in autobiographical texts and memoirs.....	138

<i>Kozlovskaya Natalia Vital'evna</i> (St. Petersburg)	
Nikolai Fedorov's «Philosophy of co-doing»: lexical and grammatical features of titles	145
<i>Selezneva Larisa Vasil'evna</i> (Moscow)	
The category of addressing in business discourse	154

Individual Styles of Writers of the XIX–XX Centuries

<i>Radbil' Timur Ben'yuminovich</i> (Nizhny Novgorod)	
Pushkin as a modernist: elements of a free indirect discourse in the traditional narrative of “The Queen of Spades”	161
<i>Fateeva Natalia Aleksandrovna</i> (Moscow)	
On the issue of studying the idiosyle of F. M. Dostoevsky	171
<i>Fedorova Lyudmila L'vovna</i> (Moscow)	
The pictorial palette of prose by Turgenev and Dostoevsky	183
<i>Ruzhitskii Igor' Vasil'evich</i> (Moscow)	
“Almost absolutely” and “almost completely” as Dostoevsky's idiosyle markers	193
<i>Rebetskaya Natalia Aleksandrovna</i> (Moscow)	
The dictionary of root word families as a tool for identifying the derivational features of A. P. Chekhov's idiosyle	201
<i>Feshchenko Vladimir Valentinovich</i> (Moscow)	
Andrey Bely's linguistic innovation in terms of theory of linguistic creativity	208
<i>Lyapon Maiya Valentinovna</i> (Moscow)	
Ranges of figurative analogies (V. Nabokov: self-presentation; search of idionorm)	220
<i>Frolova Ol'ga Evgen'evna</i> (Moscow)	
Modus and the means of its expression in the idiosyle of A. Platonov (on the example of the novel “Kotlovan”)	229

Idiosyle Features of the Authors of Modern Prose

<i>Voznesenskaya Maria Markovna</i> (Moscow)	
“Second-person narrative” in the novel “Candle” by Valery Zalotukha	239
<i>Molnar Angelika</i> (Debrecen, Hungary)	
Metaphorics and other features of Miklós Mészöly's language	247
<i>Petrova Zoya Yur'evna</i> (Moscow)	
Some patterns of figurative use of lexical units in E. Vodolazkin's idiosyle	255
<i>Nikolina Natalia Anatol'evna</i> (Moscow)	
Word creation as a parameter of the idiosyle description (based on the prose of E. Nekrasova)	267

Poetic Idiosyles of the XX — Early XXI Century

<i>Gik Anna Vladimirovna</i> (Moscow)	
The language of Mikhail Kuzmin's diary: grammar, dictionary, stylistics	275
<i>Martynenko Yulia Borisovna</i> (Moscow)	
Occasional words in B. Pasternak's private correspondence as a peculiarity of the writer's individual style	291
<i>Korchagin Kirill Mikhailovich</i> (Moscow)	
Metric idiolect in the Russian poetry of the second half of the twentieth century	298

<i>Ranchin Andrei Mikhailovich</i> (Moscow)	
Author's metaphor and idiostyle: the case of Brodsky.....	307
<i>Shmitt Angelika</i> (Trier, Germany)	
On the study of the idiostyle of Olga Sedakova.....	314
<i>Masalov Aleksei Evgen'evich</i> (Moscow)	
Idiostyle of Alexei Parshchikov: grammatics of metabola	322
<i>Orlitskiy Yuri Borisovich</i> (Moscow)	
Poetic idiostyles of the masters of Russian vers libre	330
<i>Zakharkiv Ekaterina Vasil'evna</i> (Moscow)	
Rapprochement of the poetic and the ordinary discourses as a subjectivization strategy in the poetry of text-group "Orbita"	345
<i>Zubova Lyudmila Vladimirovna</i> (St. Petersburg)	
Poetics of David Patashinsky	357

Parameters of Studying Idiostyle in Lexicography

<i>Shestakova Larisa Leonidovna</i> (Moscow)	
Features of the writer's idiostyle in the mirror of the modern author dictionary	370
<i>Volkov Sergei Svyatoslavovich</i> (St. Petersburg)	
Combinations of anthroponyms in 18 th century Russian poetry (lexicographic aspect).....	382
<i>Patroeva Natalia Viktorovna, Lebedev Aleksandr Aleksandrovich</i> (Petrozavodsk)	
Poetic syntax of Antioch Cantemir	392
<i>Kuleva Anna Sergeevna</i> (Moscow)	
Semi-neologisms in the poetic language revisited: On the VIII volume of the "Dictionary of 20 th Century Russian Poetry Language"	399
<i>Tarumova Natalia Timofeevna</i> (Moscow)	
Project of the dictionary of color terms of A. Bely's poetry	408
<i>Zykova Irina Vladimirovna</i> (Moscow)	
The section of "intersemiotic representation" in the dictionary of a new type "The Russian Avant-garde idiomatics: Cubo-Futurism"	416
<i>Sokolova Ol'ga Viktorovna</i> (Moscow)	
Avant-garde experiment with phraseology: characteristics of experimental modifications in the dictionary of a new type	427

ВМЕСТО ВВЕДЕНИЯ

С. Е. Бирюков

(Германия, Галле)

sibirjukov@googlemail.com

ХЛЕБНИКОВ — НАША ОСНОВА (Проективные заветы В. П. Григорьева)

В статье затрагиваются различные аспекты главного дела жизни Виктора Петровича Григорьева — велимироведения. В частности, обсуждается такой актуальный вопрос, как канонизация поэта, закрепление его места в русской (и мировой) словесности. Отмечается, что Хлебников для XX в. играл ту же роль, что Пушкин для XIX в. и Ломоносов для XVIII в. В публикации дается обзор написанного о Хлебникове: от высказываний поэтов-современников (Бурлюк, Маяковский, Мандельштам и др.), ранних упоминаний и исследований (Глинин, Урбан) до трудов Григорьева («Грамматика идиостиля. В. Хлебников», «Будетлянин», «Велимир Хлебников в четырехмерном пространстве языка» и др.) и работ современных ученых. В целом статья направлена на выявление проективных идей Григорьева в области велимироведения и развитие этих идей на современном этапе. Предлагаются возможные пути развития науки о Хлебникове: издание антологий (включающих, кроме прочего, мнения и исследования о Поэте), сохранение и консолидация трудов велимироведов прошлого, а также расширение присутствия в интернете, популяризация работ зарубежных велимироведов (включая их перевод на русский язык).

Ключевые слова: Велимир Хлебников, велимироведение, В. П. Григорьев, проективность, реформа поэзии, творянин.

Пора признать, что в русской авторской поэзии, по крайней мере трех предыдущих веков, существует определенная иерархия. Так, ведущим поэтом XVIII века становится Михаил Ломоносов, в XIX веке — Александр Пушкин и в XX веке — Велимир Хлебников.

Если мы займемся вычислениями в духе Хлебникова, то увидим, что Пушкин родился через 88 лет после Ломоносова, а Хлебников родился через 86 лет после Пушкина!

Понятно, что речь идет о фундаментальных поэтах, совершивших три реформы поэзии в России. Разумеется, они сделали это не на пустом месте, а в поэтически насыщенном пространстве, как синхронном, так и диахронном. Хлебникову выпало вершить третью реформу русской поэзии (в самом широком смысле слова и понятия).

Гениальность и фундаментальность открытий Хлебникова была осознана сразу же в бюджетлянском стане. Давид Бурлюк без обиняков сравнивал Хлебникова с Пушкиным, Татлин писал портрет Хлебникова на фоне памятника Пушкину. Бенедикт Лившиц писал: «Гумбольдтовское понимание языка как искусства находило себе красноречивейшее подтверждение в произведениях Хлебникова, с той только потрясающей оговоркой, что процесс, мыслившийся до сих пор как функция коллективного сознания целого народа, был воплощен в творчестве одного человека» [Лившиц 1991: 156].

Маяковский утверждал, что Хлебников «ставил поэтическую задачу, давал способ ее разрешения, а пользование решением для практических целей — это он предоставлял другим» [Маяковский 2000: 151]. Подчеркну, что речь идет во многом о том, что Хлебников почти каждую новую вещь писал, не повторяя самого себя, и тем самым действительно прокладывал новые пути (см. ниже слова Мандельштама).

Николай Пунин, исследуя временные сдвиги в поэзии Хлебникова, замечал, что в «поэтической литературе Европы» нет ничего подобного, что Хлебников вскрывает в одном тексте несколько слоев времени [Пунин 2000: 165].

Осип Мандельштам оставил чеканные определения, одно из них: «Хлебников возится со словами, как крот, между тем он прорыл в земле ходы для будущего на целое столетие...» [Мандельштам 2000: 188].

Наконец, Роман Якобсон назвал Хлебникова «наибольшим мировым поэтом» XX века.

Сейчас эти и многие другие высказывания мы можем прочесть в своего рода антологии «Мир Велимира Хлебникова» (М., 2000). Но были совсем другие времена, когда и сами тексты Велимира и положительные оценки его творчества надо было выискивать.

Вспоминаю эпизод из литературной жизни 1983–1984 гг. Я только что прочитал «Граматику идиостиля» Виктора Петровича Григорьева, подробно разбирал ее на занятиях своей студии и всем, кому мог, о ней рассказывал. В то время я был близок к журналу «Литературная учеба» и там завел разговор о том, что близится 100-летие Хлебникова, которое нельзя пропустить. В процессе обсуждения того, кто может написать о Хлебникове, сошлись на Григорьева. Он охотно откликнулся и в свою очередь предложил журналу неопубликованный текст Н. Я. Берковского. Обе статьи были опубликованы в четвертом номере журнала за 1985 год.

В 1985 же году, как известно, в Астрахани состоялись Первые Хлебниковские чтения, в которых мне посчастливилось участвовать. Сборник материалов вышел пять лет спустя в Волгограде. Он открывался очень важной перспективной статьей В. П. Григорьева, затрагивающей проблемы издания, исследования и популяризации творений Поэта.

В сборнике была опубликована также статья Г. Г. Глинина «Творчество Хлебникова и преподавание литературы в высшей школе», в которой автор в качестве положительного примера подхода к творчеству Поэта ссылается как раз на работы Берковского и Григорьева в «Литературной учебе». Геннадий Григорьевич

подчеркивал: «Мы богаты, но не настолько, чтобы разбрасываться поэтами, которые могли бы составить гордость целой литературы» [Глинин 1990: 55].

Эти слова были основаны на большом и болезненном опыте. Разбрасывались очень даже легко. К отрицанию роли Хлебникова, его значимости в русской и мировой литературе, да и прямо к диффамации, приложили руку люди и с филологическими степенями (и продолжают прикладывать!). В книге «Грамматика идиостиля. В. Хлебников» 1983 года В. П. Григорьев детально представил это разбрасывание. Но и, разумеется, показал собирание. Приведу один поразительный пример такого собирания и точного видения, опубликованного в журнале «Вопросы литературы» в 1979 году: «Имя Хлебникова неизменно возникает рядом с именами Маяковского, Асеева, Пастернака, Заболоцкого, Мартынова, Слуцкого, Сосноры... Он возвышается над ними огромной загадочной тенью.

Его поэзия значима и для поэтов совершенно другого характера и стиля, как Мартынов и Тарковский» [Урбан 1979: 158] (цит. по [Григорьев 1983: 54]).

Это наблюдение высказал известный в те годы критик Адольф Урбан. И для внимательных читателей, которые в то время по крупницам собирали свидетельства в пользу Поэта, оно не прошло незамеченным.

Сейчас мы имеем собранный поэтом и исследователем Арсеном Мирзаевым «Венок Поэту», который показывает, что Хлебников — самый посвящаемый русский поэт XX века. Первая часть «Венка» вышла в 2005 году, вторая часть подготовлена к печати. Этой теме посвящены несколько опубликованных работ [Мирзаев 2005а; 2005б; 2008]. Помимо прямых посвящений существуют многочисленные упоминания в поэтических текстах, пока еще не систематизированные. Кроме того, есть значительное количество поэтических обращений к Творянину зарубежных поэтов. Была сделана попытка предварительного описания на основе немецкого опыта [Бирюков 2000: 102–103].

Виктор Петрович Григорьев, поименовавший науку о Поэте велимироведением, посвятил немало страниц и статусу поэта. В двух его томах, успевших выйти при жизни, сосредоточены важнейшие работы, которые вызывают к изучению.

Затрону здесь только несколько положений из работы В. П. «Веха — чудо XX века». Дело в том, что Виктор Петрович остро реагировал не то что на непризнание, а и на полупризнание или недопризнание Поэта. Это я знаю из первых уст, поскольку за 20 лет провел немало часов в беседах с Учителем.

Блестящий полемист, он утверждал вопросительной формой: «А если даже не погромные и издевательские — вполне пристойные, благонамеренные и “терпимые”, устоявшиеся за десятилетия аксиологии с признанием Хл лишь “так сказать” (по выражению А. Белого), существенно искажают реальную картину движения духовных завоеваний XX века? Если не исключено, что мы проглядели Будетлянина как нашу российскую действительно великую культурную гордость и “национальную идею”? Если, увлеченные блеском “элитных” писательских и иных обойм, мы вольно или невольно эту уникальную (даже на фоне Блока, Маяковского, того же А. Белого etc.) языковую личность, эту нашу гордость мирового масштаба сами бездумно оттеснили на некую обочину?»

По опыту и убеждению автора, так оно и есть» [Григорьев 2000а: 22].

И продолжал: «Парадигма Хл по-прежнему оказывается в состоянии “круговой обороны”. Поэтому велимироведу так трудно удержаться от желания во многих случаях “бросаться в бой на защиту Хл”. Слишком уж часто приходится, хотя бы в одиночку, вступаться за него, оберегать его от беззащитных нападков, элементарнейшей некомпетентности, того же “окамененного нечувствия”» [Там же: 26].

В 2000 году еще не было биографии Поэта. Книга незабвенной Софии Вячеславовны Старкиной «Велимир Хлебников. Король Времени. Биография» вышла только в 2005 году. В. П. успел ее увидеть и назвал книгой года [Григорьев 2006: 790], но не дожил до выхода книги в серии ЖЗЛ.

Виктор Петрович, разумеется, как все мы, радовался, что Поэта стали издавать, что начало выходить новое Собрание сочинений, Хлебниковские чтения в Астрахани стали регулярными, защищаются диссертации, выходят статьи в научных и популярных изданиях, создан и Музей Творянина в Астрахани... Но для В. П. было этого мало...

И однажды он запишет: «Пожалуй, Хл слишком крупен, слишком отличен и как поэт-мыслитель, и как поэт чувства от созвездия уже освоенных за долгие годы поэтов чувства и разума, чтобы его язык, его мысль в многомерной системе “осад” могли быть охвачены одним-единственным сознанием даже самого великого читателя и такого же (еще не родившегося?) исследователя как-то мимоходом, а не планомерной осадой существа творчества Вехи» [Григорьев 2000а: 44].

К этому времени многие творения Хлебникова находились еще в стадии проработки. Кое-что новое появилось уже после кончины В. П. Например, том «“Доски судьбы” Велимира Хлебникова» (2008), в котором Григорьев принял участие посмертно, «Хлебников в новом тысячелетии» (2012)...

Он мечтал об «“Институте Велимира Хлебникова” как центре мировой науки о Будетлянине» [Григорьев 2000а: 52].

Мы много раз говорили об этом с В. П. Хотя я считал и считаю, что сам В. П. уже был таким Институтом. Но Виктор Петрович справедливо полагал, что нужно общественное движение. В свое время, благодаря такому движению, был создан Музей Хлебникова. Но тогда было больше прохлебниковских сил... Тем не менее эта задача стоит перед нами. Тем более что антихлебниковские силы значительно активизировались, «лавры» некоторых деятелей прежних лет, видно, не дают покоя.

В статье «“Чудо-безумец” Веха перед филологией XXI века», опубликованной в сборнике Хлебниковских чтений, В. П. в очередной раз поверял нерешенные задачи велимироведения и велимировидения [Григорьев 2000б]. Нам надо свериться с его проективными заметами-заветами, посмотреть, что мы можем еще добавить. Разумеется — аналитика текстов, поиск новых подходов, в том числе чтецкие, театральные реализации творений. Необходимо актуализировать работы уже ушедших велимироведов, держать их в постоянном обороте. Это то, что входит в «нашу основу», классика велимироведения. Хорошо бы сделать антологию ударных высказываний, вроде приведенных в этом тексте, — краткие, наиболее яркие определения. Новая задача — Хлебников и интернет. Здесь необходимо тщательное

обследование. Все-таки надо попытаться понять, что же происходит в этом очень большом сегменте современной культуры, предсказанным Вехой (тенекниги!). И вообще активнее действовать в интернете. Зарубежное велимироведение надо приблизить к российскому читателю. Прежде всего работы Виллема Вестстейна, Жан-Клода Ланна, Рональда Вроона, которые нуждаются в переводе. Как предварительный итог — это Хлебниковская энциклопедия — Единая Книга.

Литература

Бирюков С. Е., при участии Б. Замеса, К. Дебес, Г. Квинкве. Хлебников в Германии // Велимир Хлебников и мировая художественная культура на рубеже тысячелетий. VII Международные Хлебниковские чтения. Астрахань: Изд-во Астраханского государственного педагогического университета, 2000. С. 102–103.

Глинин Г. Г. Творчество Хлебникова и преподавание литературы в высшей школе // Поэтический мир В. Хлебникова: Научно-методические проблемы изучения. Межвузовский сборник научных трудов (подготовлен Астраханским пединститутом). Волгоград, 1990. С. 53–58.

Григорьев В. П. Грамматика идиостиля. В. Хлебников. М.: Наука, 1983. 225 с.

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

Григорьев В. П. «Чудо-безумец» Веха перед филологией XXI века // Велимир Хлебников и мировая художественная культура на рубеже тысячелетий. VII Международные Хлебниковские чтения. Астрахань: Изд-во Астраханского государственного педагогического университета, 2000б. С. 3–8.

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

Ливищ Б. К. Полутораглазый стрелец. Воспоминания. М.: Художественная литература, 1991.

Мандельштам О. Э. (О Хлебникове) // Мир Велимира Хлебникова. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 186–194.

Маяковский В. В. В. В. Хлебников // Мир Велимира Хлебникова. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 151–158.

Мирзаев А. М. От составителя // Велимир Хлебников. Венок Поэту. СПб.: Vita Nova, 2005. С. 7–8.

Мирзаев А. М. Памяти Велимира: динамика стихотворных посвящений Хлебникову (1910–2000-е гг.) // Творчество В. Хлебникова и русская литература (Материалы IX Международных Хлебниковских чтений 8–9 сентября 2005 г.). Астрахань: Издательский дом «Астраханский университет», 2005. С. 170–174.

Мирзаев А. М. Венок поэту П. Стихотворные посвящения Велимиру Хлебникову: 1950–2000-е годы // «Доски судьбы» Велимира Хлебникова: Текст и контексты. Статьи и материалы. М.: Три квадрата, 2008. С. 751–757.

Пунин Н. Н. (Хлебников и государство времени) // Мир Велимира Хлебникова. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 159–174.

Урбан А. А. Философская утопия: Поэтический мир В. Хлебникова // Вопросы литературы. 1979. №3. С. 153–183.

S. E. Biryukov
(Germany, Halle)
sibirjukov@googlemail.com

KHLEBNIKOV IS OUR BASIS **(Projective precepts of V. P. Grigoriev)**

The article considers various aspects of the main business of Viktor Petrovich Grigoriev's life — Velimir studies. In particular, such a topical issue as the canonization of the poet, the consolidation of his place in Russian (and world) literature is discussed. It is noted that Khlebnikov played the same role for the 20th century that Pushkin played for the 19th century. and Lomonosov for the 18th century. The publication provides an overview of what has been written about Khlebnikov: from the statements of poets — Khlebnikov's contemporaries (Burliuk, Mayakovsky, Mandel'shtam, etc.), early references and studies (Glinin, Urban) to the works of Grigoriev ("The grammar of idiostyle. V. Khlebnikov", "Budetlyanin", "Velimir Khlebnikov in the four-dimensional space of language", etc.) and works of modern scientists. In general, the article is aimed at identifying Grigoriev's projective ideas in the field of Velimir studies and the development of these ideas at the present stage. Possible ways for the development of the science of Khlebnikov are proposed: the publication of anthologies (including, among other things, opinions and studies about the Poet), the preservation and consolidation of the works of the Velimir experts of the past, as well as the expansion of the presence on the Internet, the popularization of the works of foreign Velimir experts (including their translation into Russian).

Key words: Velimir Khlebnikov, Velimir studies, V. P. Grigoriev, projectivity, poetry reform, «tvoryanin».

References

Biryukov S. E., with the participation of B. Zames, K. Debes, G. Kvinkve. [Khlebnikov in Germany]. *Velimir Khlebnikov i mirovaya khudozhestvennaya kul'tura na rubezhe tysyacheletii. VII Mezhdunarodnye Khlebnikovskie chteniya* [Velimir Khlebnikov and world art culture at the turn of the millennium. VII International Khlebnikov's Readings]. Astrakhan', Astrakhan' State Pedagogical Univ. Publ., 2000, pp. 102–103. (In Russ.)

Glinin G. G. [Khlebnikov's oeuvre and teaching literature in higher education]. *Poeticheskiy mir V. Khlebnikova: Nauchno-metodicheskie problemy izucheniya. Mezhvuzovskiy sbornik nauchnykh trudov* [The poetic world of V. Khlebnikov: Scientific and methodological problems of study. Interuniversity collection of scientific papers] (prepared by Astrakhan' Pedagogical Institute). Volgograd, 1990, pp. 53–58. (In Russ.)

Grigoriev V. P. *Grammatika idiostilya. V. Khlebnikov* [The grammar of idiostyle. V. Khlebnikov]. Moscow, Nauka Publ., 1983. 225 p.

Grigoriev V. P. *Budetlyanin*. Moscow: Yazyki Russkoy Kul'tury Publ., 2000. 816 p.

Grigoriev V. P. ["Miracle madman" Vekha before the philology of the XXI century]. *Velimir Khlebnikov i mirovaya khudozhestvennaya kul'tura na rubezhe tysyacheletiy*.

VII *Mezhdunarodnye Khlebnikovskie chteniya* [Velimir Khlebnikov and world art culture at the turn of the millennium. VII International Khlebnikov's Readings]. Astrakhan', Astrakhan' State Pedagogical Univ. Publ., 2000, pp. 3–8. (In Russ.)

Grigoriev V. P. *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 Russkoy Kul'tury Publ., 2006. 816 p.

Livshits B. K. *Polutoraglazi strelets*. Vospominaniya [One and a half-eyed rifleman. Memories]. Moscow, Khudozhestvennaya Literatura Publ., 1991.

Mandel'shtam O. E. [(On Khlebnikov)]. *Mir Velimira Khlebnikova* [The world of Velimir Khlebnikov]. Moscow, Yazyki Russkoi Kul'tury Publ., 2000, pp. 186–194. (In Russ.)

Mayakovskii V. V. [V. V. Khlebnikov]. *Mir Velimira Khlebnikova* [The world of Velimir Khlebnikov]. Moscow, Yazyki Russkoi Kul'tury Publ., 2000, pp. 151–158. (In Russ.)

Mirzaev A. M. [The compiler's preface]. *Velimir Khlebnikov. Venok Poetu* [Velimir Khlebnikov. A tribute to the Poet]. St. Petersburg, Vita Nova Publ., 2005, pp. 7–8.

Mirzaev A. M. [In memory of Velimir: dynamics of poetic dedications to Khlebnikov (1910–2000s)]. *Tvorchestvo V. Khlebnikova i russkaya literatura (Materialy IX Mezhdunarodnykh Khlebnikovskikh chteniy 8–9 sentyabrya 2005 g.)* [V. Khlebnikov's oeuvre and Russian literature (Materials of the IX International Khlebnikov readings, September 8–9, 2005)]. Astrakhan, Astrakhanskii Universitet Publ., 2005, pp. 170–174. (In Russ.)

Mirzaev A. M. [A tribute to the poet II. Poetic dedications to Velimir Khlebnikov: 1950–2000s]. *“Boards of Fate” by Velimir Khlebnikov: Text and contexts. Articles and materials*. Moscow, Tri Kvadrata Publ., 2008, pp. 751–757. (In Russ.)

Punin N. N. [(Khlebnikov and the state of time)]. *Mir Velimira Khlebnikova* [The world of Velimir Khlebnikov]. Moscow, Yazyki Russkoi Kul'tury Publ., 2000, pp. 159–174. (In Russ.)

Urban A. A. [Philosophical utopia: The poetic world of V. Khlebnikov]. *Voprosy literatury*, 1979, no. 3, pp. 153–183. (In Russ.)

НОВЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ ИЗУЧЕНИЯ ПОЭТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА И ИДИОСТИЛЯ

А. Н. Баранов

*Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН
(Россия, Москва)*

baranov_anatoly@hotmail.com

Д. О. Добровольский

*Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН,
Институт языкознания РАН
(Россия, Москва)*

Стокгольмский университет

(Швеция, Стокгольм)

dobrovolskij@gmail.com

ПОНЯТИЕ КОРПУСНОЙ МОДЕЛИ ИДИОСТИЛЯ¹

В статье описаны принципы корпусного подхода к изучению индивидуального стиля писателя. В качестве объекта исследования выступают произведения Ф. М. Достоевского, а также его современников Л. Н. Толстого, И. А. Гончарова, М. Е. Салтыкова-Щедрина и И. С. Тургенева. Корпусная модель идиостиля в предлагаемом понимании состоит из трех модулей: идиоматика автора, исследование дискурсивных слов и «лексические острова». В основе модуля идиоматики лежит тезаурус идиом Ф. М. Достоевского, распределенных по семантическим полям (таксонам) с указанием частоты встречаемости каждой идиомы в текстах Достоевского. Для объективной оценки степени идиоматичности авторского стиля был введен индекс идиоматичности, вычисляемый по формальным критериям. Модуль дискурсивных слов формируется словами и синтаксическими конструкциями, которые модифицируют семантику пропозиции. В модуль «лексических островов» включаются значимые с точки зрения авторского стиля слова, словосочетания и группы слов.

Ключевые слова: идиостиль, авторская фразеология, тезаурус, количественный подход, дискурсивные слова, лексические острова.

¹ Работа выполнена в рамках проекта РФФИ № 18-012-90025 «Лингвистическая модель идиостиля Достоевского: корпусные технологии в изучении художественного текста».

Корпусная модель идиостиля писателя формируется как результат отображения особенностей частотного распределения лексических и синтаксических конструкций в корпусе текстов автора в теоретический конструкт, или, говоря современным языком прикладной лингвистики, онтологию, создаваемую средствами метаязыка лингвистической теории. Естественно предъявлять некоторые требования к такой модели, ориентируясь на существующие возможности корпусной лингвистики как особого метода описания функционирования языка.

В самом общем плане корпусная модель языковой системы или ее подсистемы должна иметь объясняющую и предсказующую силу. Объяснение состоит в выявлении тех закономерностей, которые характеризуют выбранный представительный корпус данных, в нашем случае — корпус текстов. Предсказание реализуется в том, что выявленные закономерности должны распространяться на новые данные, не вошедшие в исходный корпус. В случае идиостиля писателя и объясняющая, и предсказывающая сила оказывается ограниченной.

Репрезентативность корпуса текстов конкретного автора достижима далеко не для всех феноменов языковой системы. Если для уровня морфологии и синтаксиса репрезентативность обычно достигается, то уровень лексики и особенно фразеологии требует значительного массива текстов, который может просто отсутствовать для конкретного писателя. Даже если репрезентативность на уровне лексики в авторском корпусе достигается, то предсказывающая сила ограничена тем, что при уже фиксированном корпусе авторских текстов распространение закономерностей на новые тексты уже невозможно.

В проекте, который осуществляется коллективом авторов на базе отдела экспериментальной лексикографии ИРЯ РАН, объектом исследования выступает корпус текстов Ф. М. Достоевского, сформированный на основе полного собрания сочинений под редакцией Г. М. Фридлендера (общий объем корпуса — порядка 2 900 000 словоупотреблений). Тем самым, мы имеем дело с закрытым корпусом, который в силу своей закрытости приходится считать репрезентативным. Иными словами, наша модель носит скорее объяснительный характер.

В нашем случае корпусная модель идиостиля Достоевского ограничивается лексическим уровнем, включающим систему фразеологизмов. Пока контуры этой модели только намечаются. Ясно, однако, что она должна учитывать существенные частотные отклонения от стандарта — как в сторону увеличения, так и в сторону уменьшения частоты. При этом стандарт должен устанавливаться с учетом фонового корпуса, репрезентативного относительно письменных дискурсивных практик соответствующей эпохи. Таким образом, еще одним объектом исследования оказываются репрезентативные корпуса писателей — современников Достоевского, а именно Л. Н. Толстого, И. А. Гончарова, М. Е. Салтыкова-Щедрина и И. С. Тургенева, тексты которых составили фоновый корпус.

Общий объем фонового корпуса — 6 822 134 словоупотребления. Объем каждого из подкорпусов таков: Гончаров — 915 497; Салтыков-Щедрин — 2 113 573; Толстой — 2 685 209; Тургенев — 1 490 565.

Корпусная модель стиля Достоевского в нашем проекте включает несколько компонентов (модулей), которые, конечно, не исчерпывают все возможные стороны художественного стиля, но составляют объективно проверяемую часть языка писателя.

Первый модуль — идиоматика автора, то есть совокупность идиом, которые использует писатель в своих текстах. В основе этого модуля лежит тезаурус идиоматики Достоевского (совокупность идиом, распределенная по тематическим полям — таксонам), который был частично составлен на основе анализа текстов, а частично получен в результате эксперимента.

Эксперимент состоял в сопоставлении всех идиом тезауруса современной идиоматики [Тезаурус 2007] с текстами Достоевского. В результате были выявлены идиомы, присутствующие и в произведениях Достоевского, и в тезаурусе современной идиоматики, а также современные идиомы, отсутствующие в текстах Достоевского. Одновременно были выявлены некоторые идиомы или варианты современных идиом, которые присутствуют у Достоевского, но не представлены в [Тезаурус 2007]. К последним относятся, например, *глаз на глаз, клад в табакерке, в улах, потерять нитку, собрать мысли в точку* и др. Следует отметить, что выявление таких форм не входило в задачи описываемого эксперимента. Это отдельная задача, требующая особого обсуждения.

Цель проведенного эксперимента заключалась в том, чтобы установить, какие семантические поля значимы для Достоевского как творца собственного стиля и одного из основоположников нового стиля русской классической прозы [Баранов, Добровольский 2020], то есть в какой мере то или иное семантическое поле покрывается идиомами, характерными для языка Достоевского. В этом проявляется одна из особенностей художественного стиля этого автора.

Сопоставление словника идиом Достоевского со словником тезауруса современной идиоматики показало, что несмотря на нормализацию словника тезауруса современной идиоматики (исключения из него всего, что связано с реалиями XX–XXI веков, обценной и неприличной идиоматики, элементов жаргона и т. п.), процент покрытия таксонов оказался невелик — максимум порядка 44 %. Это не указывает однозначно на то, что в XIX веке идиом было меньше, хотя бы потому, что фиксируются идиомы, которые ушли из современного языка. Однако можно предположить, что какое-то расширение состава идиом в современном языке все-таки произошло.

Кроме того, обнаружилось, что нет значимой корреляции между частотой употребления идиом, входящих в таксон или кластер, и их относительным покрытием. Такая связь обнаруживается для таксона ВРЕМЯ, а также для значимых для Достоевского семантических полей ЦЕННОСТИ и МЫШЛЕНИЕ, СОЗНАНИЕ...

Казалось бы, такая корреляция должна быть для большего количества семантических полей. Однако такой тенденции противоречит индивидуальность автора в выборе «любимых» идиом. Это приводит к тому, что многие таксоны оказываются частотными (то есть общее количество употреблений идиом таксона) из-за того,

что несколько идиом используются с очень высокой частотой. Разумеется, именно это приводит к отсутствию корреляции между процентом покрытия и частотой употреблений.

Выяснилось также, что высокий ранг некоторых таксонов или кластеров (по всем или некоторым параметрам частоты и покрытия) объясняется значимостью соответствующих семантических областей для творчества Достоевского, что уже отмечалось в литературоведческих исследованиях. К ним относятся ЦЕННОСТИ, ЭМОЦИОНАЛЬНЫЕ СОСТОЯНИЯ и МЫШЛЕНИЕ, СОЗНАНИЕ... Интересно, что значимость этих областей проявляется и в сфере фразеологии.

Как отмечалось, процент покрытия таксонов тезауруса современной идиоматики оказался невелик — максимум порядка 44 %. Это не указывает однозначно на то, что в XIX веке идиом было меньше, хотя бы потому, что фиксируются идиомы, которые ушли из современного языка (например, *в углу, глаз на глаз, со всеми онерами, что-либо в сапогах ходит*). Кроме того, были выявлены идиомы, которые уникальны именно для Достоевского. К ним относятся, например, выражения *жеваное есть, простой как палец, ясный как свечка, переменить глаза, строить черта в чемодане; хоть на час, да вскачь; ты только за дугу, а я уж в телеге сижу*.

Отдельная область исследования в рамках первого модуля корпусной модели стиля — изучение степени идиоматичности автора. Очевидно, что частота использования идиом является важной характеристикой авторского стиля писателя. Количественно частоту использования можно представить с помощью индекса, вычисляемого на основании количества идиом, приходящихся на какой-то фиксированный отрезок текста. Назовем этот показатель «индексом идиоматичности». Он определяется отношением количества идиом в фиксированном фрагменте текста к количеству знаков в этом фрагменте.

Следует иметь в виду, что идиоматичность — более широкая категория, относящаяся к любым случаям нерегулярности выражения смысла [Баранов, Добровольский 2013: 44–62]. Однако формализация феномена идиоматичности, представление его в объективной (количественной) форме, допускающей независимую проверку, в настоящее время невозможно. Идиоматичность, проявляющаяся в использовании идиом, в большей степени поддается объективизации. Таким образом, термин «идиоматичность» в названии индекса используется в более узком смысле как характеристика использования именно идиом. Отметим, что категория идиоматичности даже при таком сужении дает важную информацию об индивидуальном стиле автора, позволяя сравнивать практики употребления идиом у разных носителей языка.

Вычисление индекса идиоматичности основывалось на эксперименте с текстами Достоевского и его современников. Как уже было сказано выше, кроме Достоевского, мы привлекли художественные произведения Толстого, Салтыкова-Щедрина, Гончарова и Тургенева. До проведения эксперимента у нас присутствовала гипотеза, основанная на нашем опыте чтения книг указанных авторов, согласно

которой наиболее идиоматичны в своих произведениях Достоевский и Салтыков-Щедрин. В наименьшей степени идиоматика присутствует в прозе Л. Н. Толстого. Интересно было проверить, насколько наша интуиция соответствует объективным данным.

Эксперимент включал в себя несколько этапов. На первом этапе были отобраны фрагменты произведений указанных авторов. Каждый фрагмент включал порядка 60 тыс. знаков. Если у кого-то автора в исследование попадал существенно больший фрагмент, то это компенсировалось в последующем за счет меньшего объема фрагментов других произведений. Так, повесть Л. Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича» была учтена полностью. Соответственно фрагмент из романа «Воскресенье» был несколько уменьшен.

В основном мы ориентировались на крупные романы. Кроме того, по личным предпочтениям выбирались отдельные произведения малой прозы, которые иногда брались целиком. Причем во всех случаях мы ориентировались на такие фрагменты, где присутствуют диалоги персонажей. Достоевский представлен в большем объеме, чем другие авторы. Это объясняется тем, что основная цель проекта заключается в изучении идиостиля именно этого автора. В связи с этим было важно учесть его главные романы — «Преступление и наказание», «Бесы», «Идиот», «Братья Карамазовы» и «Подросток», — а также малую прозу. Как примеры малой прозы мы выбрали «Село Степанчиково и его обитатели» и «Дядюшкин сон» из-за того, что они диалогичны: разговоры персонажей занимают большое место в текстах этих произведений.

Л. Н. Толстой представлен в проводившемся эксперименте романами «Война и мир», «Анна Каренина» и «Воскресенье». Малая проза — «Смерть Ивана Ильича» (полностью) и «Дьявол» (полностью).

Из произведений И. С. Тургенева взяты романы «Отцы и дети», «Накануне», «Новь», из малой прозы — повесть «Вешние воды», рассказ «Степной король Лир» (полностью).

И. А. Гончаров представлен романами «Обрыв», «Обломов», «Обыкновенная история», путевыми очерками «Фрегат Паллада» и повестью «Счастливая ошибка».

Из корпуса текстов М. Е. Салтыкова-Щедрина были выбраны фрагменты романов «Господа Головлевы», «Пошехонская старина», «История одного города» и фрагменты рассказов, объединенных в циклы «Сказки» и «Помпадуры и помпадурши».

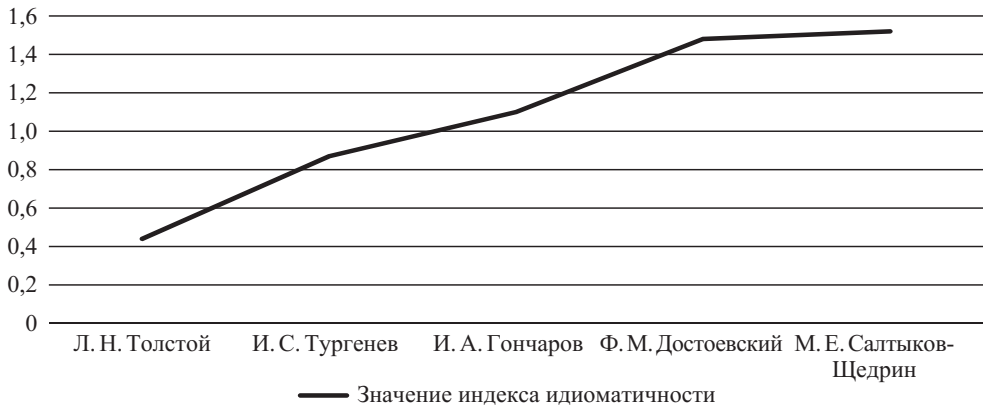
В каждом выбранном фрагменте отмечались вхождения всех идиом, вне зависимости от их модификаций и характера их использования. Не учитывались коллокации (*предложить вопрос, положить резолюцию*), пословицы (*близок локоть, да не укусишь; даром-то и прыщ на носу не вскочит; гром не грянет, мужик не перекрестится*), грамматические фразеологизмы типа *стало быть, по крайней мере*.

Выявленные значения индекса идиоматичности представлены в таблице 1 и на графике 1.

Из приведенной таблицы и графика хорошо видно, что Достоевский и Салтыков-Щедрин очень близки по степени идиоматичности (в указанном понимании)

Таблица 1. Распределение значений индекса идиоматичности

Авторы	Значение индекса идиоматичности
Л. Н. Толстой	0,44
И. С. Тургенев	0,87
И. А. Гончаров	1,10
Ф. М. Достоевский	1,48
М. Е. Салтыков-Щедрин	1,52

**График 1.** Графическое представление индекса идиоматичности

и существенно превосходят по этому параметру всех остальных исследованных авторов. В то же время тексты Толстого отличаются наименьшей идиоматичностью. Остальные два автора — Тургенев и Гончаров, — хотя и отличаются друг от друга, но не столь сильно, как они вместе от Толстого, с одной стороны, и от Достоевского и Салтыкова-Щедрина — с другой.

В процессе исследования оказалось, что индекс идиоматичности существенно варьируется не только от автора к автору, но и от произведения к произведению одного автора. Единственный писатель из рассмотренных, который оказался относительно гомогенен в отношении использования идиоматики — это Л. Н. Толстой.

При всех ограничениях выбранного способа подсчета идиоматичности окончательный результат оказался весьма правдоподобным, что объясняется выбором для анализа нескольких важных для конкретного автора произведений. Действительно, стиль Толстого не оставляет места для широкого использования идиом — даже в тех случаях, когда идет эмоционально насыщенный диалог персонажей, они редко используют разговорную идиоматику. С другой стороны, и Салтыков-Щедрин и Достоевский нагружают реплики героев идиомами, используя их как художественное средство выражения смысла. Тургенев и Гончаров явно более идиоматичны, чем Толстой, но идиоматику в их произведениях нельзя рассматривать как характерный художественный прием.

Второй модуль — исследование дискурсивных слов. К дискурсивным словам относятся слова и словосочетания, которые, входя в модус высказывания, характеризуют пропозицию, усложняя ее различными — в том числе модальными — смыслами. Изучение текстов Достоевского показывает, что он широко использует эту группу слов и словосочетаний, расширяя словоупотребление таким образом, что некоторые слова получают дополнительные дискурсивные функции. Так, в текстах Достоевского частота употребления слова *кстати* в дискурсивной функции существенно превышает частоту употребления этого слова в аналогичной функции у других авторов второй половины XIX в. [Баранов, Добровольский 2018]. При использовании дискурсивных слов эпистемической модальности (*пожалуй, казалось бы, конечно, разумеется*) Достоевский оказывается в числе лидеров вместе с Салтыковым-Щедриным. В целом это отражает изменение стиля русской прозы второй половины XIX в., характеризовавшегося усложнением оформления пропозиционального содержания [Баранов, Добровольский 2020].

Третий модуль — «лексические острова». К ним относятся слова, словосочетания и группы слов, которые значимы с точки зрения авторского стиля, например, диминутивы, характерные для прозы Достоевского, специфическое распределение слов с семантикой цветообозначения, а также авторские особенности использования слов-интенсификаторов (*очень знал; очень молчала; очень повторяю; горячо поссорились; горячо решил* и др.). Типичный пример «лексических островов» — авторские неологизмы, которые характеризуют интерес автора к тем или иным смыслам: *переевропеить, слакейничать, будь ты разбрюллово, будь я разарестант*.

* * *

Полная реализация проекта позволит получить объективные данные о специфических особенностях художественного стиля Достоевского, дающие возможность подтвердить или опровергнуть интуитивные представления исследователя о том, чем Достоевский отличается от других русских писателей той же эпохи, определить его вклад в развитие языка письменной прозы.

Литература

Баранов А. Н., Добровольский Д. О. Основы фразеологии (краткий курс). М.: Флинта, Наука, 2013. 308 с.

Баранов А. Н., Добровольский Д. О. *Кстати и некстати*: к речевым практикам Достоевского // Русский язык в научном освещении. 2018. № 1 (35), 33–45.

Баранов А. Н., Добровольский Д. О. Динамика стиля русской письменной речи XIX века: корпусный эксперимент // Компьютерная лингвистика и интеллектуальные технологии. По материалам международной конференции «Диалог» (2020). Выпуск 19 (26). М., 2020. С. 48–61.

Тезаурус 2007 — Словарь-тезаурус современной русской идиоматики / под ред. А. Н. Баранова и Д. О. Добровольского. М.: Мир энциклопедий Аванта+, 2007. 1136 с.

A. N. Baranov

*V. V. Vinogradov Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences
(Russia, Moscow)*

baranov_anatoly@hotmail.com

D. O. Dobrovol'skij

*V. V. Vinogradov Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences,
Institute of Linguistics of the Russian Academy of Sciences*

(Russia, Moscow)

Stockholm University

(Sweden, Stockholm)

dobrovolskij@gmail.com

CORPUS MODEL OF THE INDIVIDUAL STYLE

The article describes the principles of the corpus approach to the study of the individual style of the writer. The object of research is the works of F. M. Dostoevsky, as well as his contemporaries L. N. Tolstoy, I. A. Goncharov, M. E. Saltykov-Shchedrin and I. S. Turgenev. The corpus model of the individual style in the proposed interpretation consists of three modules: the author's idioms, the study of discursive words, and "lexical islands". The first module is based on the thesaurus of F. M. Dostoevsky's idioms divided into semantic fields (taxa) with information about the frequency of occurrence of each idiom in Dostoevsky's texts. For an objective assessment of the degree of idiomaticity of the author's individual style, an idiomaticity index was introduced, calculated according to formal criteria. The module of discursive words is formed by words and syntactic constructions that modify the semantics of the proposition. The "lexical islands" include words and phrases that are significant from the point of view of the author's style.

Key words: individual style, individual phraseology, lexical thesaurus, quantitative approach, discursive words, lexical islands.

References

Baranov A. N., Dobrovol'skij D. O. *Osnovy frazeologii (kratkii kurs)* [Fundamentals of phraseology (a short course)]. Moscow, Flinta, Nauka Publ., 2013. 308 p.

Baranov A. N., Dobrovol'skij D. O. [Kstati and nekstati: On Dostoevsky's discourse practices]. *Russkii yazyk v nauchnom osveshchenii*. 2018. № 1 (35), 33–45. (In Russ.)

Baranov A. N., Dobrovol'skij D. O. [Style dynamics of the Russian written speech of the 19th century: a corpus study]. *Komp'yuternaya lingvistika i intellektual'nye tekhnologii. Po materialam mezhdunarodnoi konferentsii «Dialog» (2020)*. No. 19 (26). Moscow, 2020, pp. 48–61. (In Russ.)

Tezaurus 2007 — *Slovar'-tezaurus sovremennoi russkoi idiomatiki* [Thesaurus of modern Russian idioms]. Ed. by A. N. Baranov and D. O. Dobrovol'skij. Moscow, Mir Entsiklopedii Avanta+ Publ., 2007. 1136 p.

О. И. Северская

Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН

(Россия, Москва)

oseverskaya@yandex.ru

ПОЭТИЧЕСКИЙ ЯЗЫК: СТРАТИФИКАЦИЯ И СПОСОБЫ ОПИСАНИЯ

Автор, считая актуальной задачу возможно более точной стратификации поэтического языка как системы и одновременной конкретизации способов описания полученных страт, рассматривает в статье дискурсивный и социолингвистический подходы к определению специфики поэзии как языкового и речевого феномена, который проявляется в индивидуальном и коллективном творчестве поэтов и его рецепции читателями. В статье анализируются существующие определения поэзии как особого типа дискурса, который представляет собой надъязыковой код и предполагает диалектическое взаимодействие по линиям «автор — текст» и «текст — читатель» в едином динамическом процессе художественного (со)творчества. Отмечая как плюс то, что дискурсивный подход трактует поэтический текст как особое коммуникативное событие, автор вместе с тем замечает, что приверженцы дискурсивного определения поэзии опираются на понятия «язык» и «текст» и указывают на присущее им социальное измерение. Это позволяет сделать выбор в пользу социолингвистической модели, которая кажется более перспективной. В рамках этой модели устанавливается связь поэтико-языковых феноменов микро- и макроуровней: в ведении микросоциопэтики оказываются идиолекты и языки поэтических школ, предметом макросоциопэтики становятся феномены, вычленяемые на уровне межгрупповой интеракции: языки поколений, а также региональные и вненациональные койне. В статье также ставится вопрос о существовании писательско-читательских социолектов с подвижными границами.

Ключевые слова: поэтический дискурс, поэтический социолект, идиолект, идиостиль, социолингвистическая поэтика, стратификация поэтического языка.

Рубеж XX–XXI вв. для лингвистической поэтики и поэтического языка¹ стал временем методологических и терминологических определений. Если в XX в. поэтические тексты подвергались в основном семиотическому, структурному,

¹ Определяя, вслед за В. П. Григорьевым, поэтический язык как «язык с установкой на эстетически значимое творчество» [Григорьев 1979: 76–78], будем так называть и «язык поэзии», видя в нем воплощение поэтической языковой системы [Там же: 72–73].

семантико-синтаксическому и когнитивному анализу, то переход к новому тысячелетию ознаменовался влиянием на поэтику антропологического и социологического направлений в гуманитарных исследованиях. Оно проявилось в главенстве дискурсивного и социолингвистического подходов к определению поэзии как языкового и речевого феномена, воплощающегося в коллективном и индивидуальном творчестве носителей поэтического языка.

Однако пока нельзя говорить о единой методологии и терминологии, и актуальной задачей становится возможно более точная стратификация поэтического языка как системы с одновременной конкретизацией способов описания полученных страт.

Поэзия как дискурс: методологические плюсы и минусы

Разговор о представлении поэзии и поэтического языка как особого типа дискурса нужно начать с напоминания о многозначности и неопределенности самого термина «дискурс» [Кибрик, Паршин: эл. ресурс], который в лингвопоэтическом и литературоведческом метаязыке эти качества лишь умножает. «В современной науке под дискурсом понимается практически всё, что угодно исследователю», причем «мало кто оговаривает свое понимание термина, предоставляя, таким образом, читателю / слушателю замечательную возможность разобраться во всём самому», — замечает Ю. Руднев [Руднев: эл. ресурс], обращая внимание на значимую для поэтики коллизию: понимание дискурса как речи, противопоставленной языку, применительно к литературе требует введения категории текста².

Эта категория учитывается и в неспецифических определениях, где дискурс предстает как «связный текст в совокупности с экстралингвистическими, социокультурными, психологическими и другими факторами; текст, взятый в событийном аспекте» [Арутюнова 1990: 136], или как «актуально произнесенный текст», при том что текст — это «понятие, касающееся системы языка или формальных лингвистических знаний, лингвистической компетентности» [Van Dijk 1998: 194]. В литературном артефакте дискурс не равен тексту, но проявляется в нем, о чем пишут Ц. Тодоров, полагающий, что дискурс в этом случае существует «по ту сторону языка, но по эту сторону высказывания, т. е. дан после языка, но до высказывания» [Тодоров 1983: 367], и Ж. Гийому и Д. Мальдидье, считающие, что «дискурс — это такой эмпирический объект, с которым сталкивается лингвист, когда он открывает следы субъекта акта высказывания, формальные элементы, указывающие на присвоение языка говорящим» [Гийому, Мальдидье 1999: 124]. Ю. С. Степанов, в свою очередь, отмечает, что дискурс возникает в текстах с особыми семантикой, синтактикой, прагматикой и «возможным миром» [Степанов 1985], и в этой связи представляется чрезвычайно важным уточнение В. П. Григорьева: «“метagalактика”

² О том, что поэтический дискурс — это и поэзия как коммуникация в самом широком смысле, и «корпус текстов, объединение которых может осуществляться на разных основаниях: коммуникативном, функциональном, семантическом, каждое из которых может быть персонифицировано (авторский дискурс) и (или) представлено в синхронно-диахроническом измерении», пишет и Л. Н. Синельникова [Синельникова 2019: 10].

ПЯ (поэтического языка. — О. С.) предстает как сложная иерархия всех известных подсистем национального языка в его творческом аспекте» [Григорьев 1979: 63]. Таким образом, применительно к литературе дискурс определяется как индивидуальный надязыковой код, подчиняющий себе строй языка и требующий от реципиента «определенных усилий, направленных на “подключение” к коду дискурса и, таким образом, включения себя в “высказывательную” ситуацию» [Руднев: эл. ресурс], а следовательно, дающий реципиенту возможность реконструкции «возможного мира», воплощаемого текстом.

Удачно трактует литературный дискурс Н. В. Монгилева, постулируя «диалектическое взаимодействие составляющих «автор — текст» и «читатель — текст», в котором текст является тем звеном, которое соединяет эстетическую деятельность продуциента (автора) и реципиента (читателя) в гетерогенное целое» [Монгилева 2004: 5]. С ее точки зрения, «поэтический дискурс является динамическим процессом художественного творчества, возникающим в акте чтения как событие встречи поэтического текста, представленного формально, и конкретного читательского сознания» [Там же: 7]. При этом семантическое пространство так понятого дискурса, будучи производным от его формальных структур, «формируется через совокупность смыслов, извлекаемых реципиентом из формальных и семантических переходов, возникающих там, где вступают в действие основные принципы поэтической функции» [Там же]. На той же позиции стоит Ю. Руднев, предлагая свое определение³ и вводя стратификацию поэтического дискурса [Руднев: эл. ресурс]: в литературном артефакте он выделяет *s-дискурс*, синтагматическое измерение — последовательность формальных элементов, *p-дискурс*, парадигматическую составляющую — своего рода «правила» создания текстов (эквивалент речевого жанра) и *интердискурс*, поле взаимодействия *p-дискурсов* внутри *s-дискурса* (эквивалент стиля).

Больше всего в актуальной научной литературе ссылок на определение В. И. Карасика, который видит в поэзии «общение особого рода, насыщенное глубинными эмоциональными переживаниями и выражаемое в эстетически маркированных языковых знаках» [Карасик 2009: 326]. Этот тезис, в целом справедливый, все же не отражает всей специфики поэтической коммуникации и вызывает целый ряд вопросов. Во-первых, может ли обычный диалог, насыщенный глубинными эмоциональными переживаниями, выражаемыми в эстетически маркированных языковых знаках — например, в именах-символах или цитатах и аллюзиях, — быть назван поэтическим дискурсом? Во-вторых, если поэт создает текст из одних фотографий (как Владимир Аристов в альбоме «Небо Парижа») или представляет стихом (как Нина Искренко в книге «Референдум») табличку, извещающую, что страница взята автором на социалистическую сохранность, можно ли в таком «тексте» видеть

³ По Ю. Рудневу, литературный текст представляет собой речевой акт, совмещающий процесс и результат коммуникации; дискурс в этом случае совпадает с измерением текста, «которое предполагает синтагматические и парадигматические отношения между образующими систему формальными элементами и выявляет прагматические идеологические установки субъекта высказывания, ограничивающие потенциальную неисчерпаемость текстовых значений» [Руднев: эл. ресурс].

поэтическую дискурсивность? В-третьих, как быть с тем, что в последнее время поэзия часто использует в диалоге с читателем коды других языков искусств — музыки, фотографии, кино, живописи (как впрямую, так и имитируя их в слове, см. подробнее [Северская 2020]), а поэтический дискурс сближается с философским [Азарова 2010] и политическим [Баранов, Северская 2016], по сути проявляясь в них лишь в отдельных поэтических практиках?

В другой своей работе В. И. Карасик противопоставляет *фасцинативный* («за-вораживающий») поэтический дискурс *информирующему* [Карасик 2016: 65–66]⁴ (что не вполне справедливо: любой поэтический текст содержит информацию о некоем «положении дел», которое является одновременно и уникальным, и способным иметь множество «референтных распечаток» [Ревзина 1998: 21, 29–30]), а также рассматривает его в параметрах *бытийной* коммуникации, противостоящей *бытовой* [Карасик 2016: 59]⁵ (что, по сути, соответствует идущему от ОПОЯЗа противопоставлению *поэтического* и *практического* языков). Они, как замечает В. П. Григорьев [Григорьев 1979: 62–63], не только имеют точки соприкосновения, но и взаимодействуют, переводя один регистр в другой, поверхностные (с поправкой на приведенную выше терминологию — *бытовые*, *практические*, знакомые читателю) языковые структуры в литературные (*бытийные*), а затем и в угадывающиеся в них глубинные, собственно *поэтические*. Вводимое В. И. Карасиком противопоставление *личностно-обусловленного* и *статусно-обусловленного общения*⁶ также можно применить к определению поэтического дискурса (чего не делает автор, хотя и называет этот дискурс *институциональным* [Карасик 2009: 326]). Дешифруя интенцию автора текста, читатель вступает с ним в личный, прямой диалог, обладая необходимой базой пресуппозиций, почерпнутых из национального языка и стереотипных «знаний о мире», но одновременно исходит и из статусов, свойственных литературе как социокультурному институту.

Плюс дискурсивного подхода видится в восприятии поэтического текста как коммуникативного события. Однако, как можно было заметить, в попытках дать более-менее строгое определение поэтического дискурса исследователи опираются

⁴ «Фасцинативный дискурс представляет собой общение, системными признаками которого являются эмоциональная личностная привязанность к содержанию получаемой информации, возрастание значимости этой информации при каждом последующем ее восприятии, зависимость содержания информации от формы ее выражения» [Карасик 2016: 65], информативный же дискурс «представляет собой некий условный стандарт коммуникативного поведения», а «информативный текст не является личностно маркированным и предназначен для одноразового употребления» [Там же: 65–66].

⁵ «Бытовой дискурс разворачивается между людьми, тесно объединенными общей базой пресуппозиций и решающими обиходные вопросы. <...> Бытийный дискурс тематически бесконечен и касается вопросов смысловознания порядка. В ходе такого общения его участники стремятся максимально раскрыть свое внутреннее Я, нацелены на взаимопонимание, но осознают, что в таком общении понять друг друга вряд ли можно с исчерпывающей полнотой» [Там же: 59].

⁶ В первом случае «участники общения хорошо знают друг друга либо ведут себя так, будто хорошо знакомы» [Там же: 58], во втором «общение представляет собой диалог людей, воспринимающих друг друга как представителей определенной группы» [Там же: 62].

на две понятийные категории — язык и текст, которые, возможно, в большей степени определяют специфику поэзии, чем «особая», но не четко осознаваемая дискурсивность, а также так или иначе указывают на социальное измерение.

Считая, что именно язык «представляет эмоциональное и чувственное смысловое богатство культуры, “тайну” коллективного мифа, уникальность национальной “Мы-идентичности”», Т. Венедиктова замечает: «“На дискурсе” выражаешься более точно, более однозначно, чем на языке, но только при условии, что слово будет так же однозначно понято, а это возможно лишь при наличии сообщества, где сложилась привычка к совместной работе» [Венедиктова 2001]. Применительно к поэзии речь идет о совместной работе автора и читателя, который мыслится социологически [Григорьев 1979: 65] и которому в поисках, как это точно формулирует Л. Н. Синельникова, «сообщения с поэтом» [Синельникова 2019: 13], фактически предлагается освоить и присвоить незнакомый, “неродной” поэтический язык, рассматривая текст в сопоставлении с комплексом представлений как отдельного автора, так и определенного социума в целом, а также на фоне социальных событий [Там же: 10–11]. Это заставляет сделать выбор в пользу социолингвистической модели, которая кажется более перспективной.

Эвристические возможности социолингвистической поэтики

Нужно заметить, что на протяжении минувшего столетия лингвопоэтика интуитивно сближалась с социолингвистикой, следуя в этом прозвучавшим в начале XX в. идеям Ю. Н. Тынянова о социальной функции литературы [Тынянов 1977: 276–279] и тезисам В. В. Виноградова [Виноградов 1980: 240] и Р. О. Якобсона [Якобсон 1987: 273] о необходимости создания поэтической «социальной диалектологии».

Во-первых, поэтика заимствовала у социолингвистики термин *идиолект* и ввела в оборот его терминологическую пару — *идиостиль* [Григорьев 1979, 1983; Золян 1986, 1989; Ревзина 1998] — для определения особенностей реализации системы в текстах, в иерархической структуре повторяющихся языковых элементов и приемов выражения мысли⁷. Во-вторых, на рубеже XX–XXI вв. все чаще поднимался вопрос о возможности определения групповых форм поэтического языкового сознания и лингвопоэтических норм на основе междиолектного и междиостилевого анализа (например, норм культурно-исторических эпох или исторических периодов, а также норм литературных течений и школ).

⁷ Наиболее удачно определяет *идиолект* О. Г. Ревзина: она называет так «поэтический язык, в котором вербализовано индивидуально-художественное мышление о мире» [Ревзина 1998: 23], выделяя в системе *идиолекта* коммуникативную, тематическую и вербальную составляющие [Там же: 35], которые выражают, соответственно, позицию субъекта по отношению к воплощаемому миру и акту коммуникации, авторскую картину мира и индивидуально-авторский словарь (тезаурус). *Идиостиль*, с ее точки зрения, проявляется в типичной для носителя идиолекта организации высказывания и структурно-семантической карте порождаемых им текстов [Там же: 36–42]. По В. П. Григорьеву, «описание идиостиля должно быть устремлено к выявлению глубинной семантической и категориальной связности его элементов, воплощающих в языке творческий путь поэта, к сущности его явной и неявной рефлексии над языком» [Григорьев 1983: 128].

Для обозначения некоего группового языка предлагались термины «типовая языковая личность» [Чабаненко 2007: 4] и «коллективный идиолект» [Азарова 2010: 191]. Поскольку творческие объединения вполне отвечают определению малых социальных групп, принятому в социалингвистике [Гамперц 1975: 194; Макдэвид 1975: 365], см. также: [Северская 2012], правильнее было бы говорить о поэтическом *социолекте* и соответствующем ему *типе языковой личности*. Поэтическим *социолектом* тогда можно назвать социально и исторически обусловленный вариант поэтического языка, сложившийся и используемый в некоем литературном сообществе и представляющий определенные типы автора, коммуникации и норм языкового выражения представлений о мире, как действительном, так и возможном мире текста. Это позволит установить связь поэтико-языковых феноменов микро- и макроуровней: в ведении *микросоциопэтики* окажутся *идиолекты* и *языки поэтических школ*, предметом же *макросоциопэтики* станут феномены, вычленимые на уровне межгрупповой интеракции: *языки поколений* [Бабенко 2008; Осипов 2004; Северская 2013], а также *региональные* [Тумольский 2000] и универсально-языковые, *внеэтнические* варианты поэтической речи⁸. По сути, такая стратификация определит и уровни анализа, который поможет связать индивидуальное и социальное и определить, как и когда система индивидуальных поэтических высказываний превращается в элемент некой поэтической «нормы».

При анализе *идиолектов* и *социолектов* микроуровня удобно воспользоваться понятиями установки (отношения идиолекта или языка поэтической школы к ряду реально данных структурных типов в системе поэтического языка — «конструктивного принципа»), доминанты («конструктивного фактора», изменяющего обычные системные отношения поэтического языка) и функции (компонента, связывающего языковой материал, подчиненный доминанте, со всей системой), в том виде, как они были сформулированы Ю. Н. Тыняновым [1977: 227–228, 270–281] и использованы в лингвистическом представлении идиолекта С. Т. Золяном [1986: 139]. Конгломерат функций в вышеозначенном понимании может быть представлен и как система метатропов: Н. А. Фатеева называет метатропами «стоящие за конкретными языковыми преобразованиями (на всех уровнях текста) глубинные функционально-семантические зависимости, структурирующие авторскую модель мира» [Фатеева 2003: 19] и выделяет ситуативные, концептуальные, операциональные и композиционные [Там же: 22] их разновидности.

Что касается *макросоциолектов*, то язык поэтического поколения может быть представлен как своего рода *койне*, или, в терминах К. Платта, национальный и/или «транснациональный канон» [Платт 2010], основанный на общем «поколенческом

⁸ О. Г. Ревзина, напротив, называет систему идиолекта макроединицей общепоэтического языка, но при этом относит к микроуровню структурные единицы конкретных поэтических текстов [Ревзина 1998: 23, 70], т. е. проявления идиостиля. Однако традиционное социалингвистическое рассмотрение идиолектов и функционирующих в малых социумах языков как *микроуровневых*, а языков достаточно больших социальных групп, например, социальных слоев, региональных, этнических сообществ и т. п., как *макроуровневых* явлений представляется терминологически более удачным.

переживании», системе взаимного цитирования, доминирующем типе субъективности, общности ключевых тем и слов, определенной, декларируемой в теории и реализуемой на практике, философии языка.

Особо следует сказать о возможности сегодня определить границы того или иного социолекта: сетевое общение приводит к созданию «умных толп» [Рейнгольд 2006] и границы носителей социолекта — как внутри активно владеющего им писательского сообщества, так и в рамках взаимодействия той или иной литературной группы с сообществом пассивно усваивающих социолект читателей, — оказываются подвижными. Но о том, что такой социолект существует, говорят, во-первых, повторяющиеся отдельные языковые единицы, фрагменты высказываний и диалогов литераторов, свойственные им коммуникативные шаблоны, взаимные цитаты, нередко иронически окрашенные (ср. у А. Парщикова: *Ты, комар, звенел в поэме, / в Петербурге, в Вифлееме, / жалил автора «Аморес», / не жалел свиньи в помоях, / выходи на резкий свет, / сдай поэту свой стилет!* и у Ю. Арабова: *Ох, как же он спать мешал, / комарище, иприц тонкотельй! / Всю ночь по-державински, не спеша, / пускал меня в дело. // Заклинаю тебя Магометом, Паричковым, / <...> чтоб не летал с рукояткой сварщика... и т. д.); во-вторых, сочинения «в стиле» и по «образцу» (как в виртуальной мастерской проекта «Новая литературная карта России», где можно опубликовать «пробу пера», получив лингвопоэтический «ориентир»: www.litkarta.ru/studio/) поэтов-любителей, использование пользователями сети любимых поэтических афоризмов в собственных текстах, где строчка-афоризм может становиться «заглавием», «финалом» или «вкраплением», заставляющим искать в двух соотносимых текстах повторы и параллели.*

Таким образом, социолингвистическая поэтика способна создать адекватную модель сосуществования индивидуально-авторских художественных систем как в рамках актуального литературного процесса, так и в диахронии, включая модель рецепции индивидуальных поэтических стилей и стилей «эпох» читательским сообществом, осознающим их как субъективно-референтные, а иногда и «эталонные» или «канонические».

Литература

Азарова Н. М. Конвергенция философского и поэтического текстов XX–XXI вв.: дис. ... докт. филол. наук. М., 2010. 850 с.

Арутюнова Н. Д. Дискурс // Лингвистический энциклопедический словарь. В. Н. Ярцев (ред.). М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 136–137.

Бабенко Н. Г. Язык русской прозы эпохи постмодерна: динамика лингвопоэтической нормы. Автореф. дис. ... докт. филол. наук. СПб.: СПбГУ, 2008. 44 с.

Баранов А. Н., Северская О. И. Поэтические практики в современном политическом дискурсе // Общественные науки и современность. 2016. № 4. С. 159–170.

Венедиктова Т. Между языком и дискурсом: кризис коммуникаций // НЛЮ. 2001. № 4 (50). С. 89–95 [Электронный ресурс]. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2001/4/mezhdu-yazykom-i-diskursom-krizis-kommunikaczij.html>.

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

Гамперц Дж. Типы языковых обществ // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. VII: Социолингвистика / Пер. с англ.; Общ. ред. и вступ. ст. Н. С. Чемоданова. М.: Прогресс, 1975. С. 182–198.

Гийому Ж. Мальдидье Д. О новых приёмах интерпретации, или проблема смысла с точки зрения анализа дискурса // Квадратура смысла. Французская школа анализа дискурса. Пер. с фр. и порт. / П. Серио (общ. ред.). М.: Прогресс, 1999. С. 124–136.

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

Григорьев В. П. Грамматика идиостиля: В. Хлебников. М.: Наука, 1983. 225 с.

Золян С. Т. К проблеме описания поэтического идиолекта (на материале поэзии Л. Мартынова) // Известия АН СССР. Сер. литературы и языка. 1986. Т. 45, № 2. С. 138–148.

Золян С. Т. От описания идиолекта — к грамматике идиостиля: на материале поэзии Л. Мартынова // Язык русской литературы XX века: сб. научн. трудов. М.: Наука, 1989. С. 238–259.

Карасик В. И. Языковые ключи. М.: Гнозис, 2009. 406 с.

Карасик В. И. Дискурсивное проявление личности // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Лингвистика. 2016. Т. 20. № 4. С. 56–77.

Кибрик А. А. Паришин П. Б. Дискурс // Энциклопедия «Кругосвет» [Электронный ресурс]. URL: https://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/lingvistika/DISKURS.html.

Макдэвид-мл. Р. И. Диалектные и социальные различия в городском обществе // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. VII: Социолингвистика. М.: Прогресс, 1975. С. 363–381.

Монгилева Н. В. Семантическое пространство поэтического дискурса. Дис. ... канд. филол. наук: Челябинск: Челябинский гос. ун-т, 2004. 168 с.

Осипов А. И. Элегический модус лирики первого послевоенного поколения: середина 1960-х гг.: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тюмень: Тюмен. гос. ун-т, 2004. 20 с.

Платт К. Зачем изучать антропологию? Взгляд гуманитария: вместо манифеста // Новое литературное обозрение. 2010. № 106. С. 13–26.

Ревзина О. Г. Системно-функциональный подход в лингвистической поэтике и проблемы описания поэтического идиолекта: дис. ... докт. филол. наук в форме научн. доклада. Москва: МГУ, 1998. 86 с.

Рейнгольд Г. Умная толпа: новая социальная революция. Москва: ФАИР-ПРЕСС, 2006. 416 с.

Руднев Ю. Концепция дискурса как элемента литературоведческого метаязыка [Электронный ресурс]. URL: http://zheltydom.narod.ru/literature/txt/discours_jr.htm.

Северская О. И. Поэтическая индивидуальность и коллективное языковое сознание: к теории социопэтики и диалектологии стиха // Человек о языке — язык о человеке: Сборник статей памяти акад. Н. Ю. Шведовой / Отв. ред. М. В. Ляпон. М.: Азбуковник, 2012. С. 290–300.

Северская О. И. Язык поэтического поколения: теория и практика (на примере русской, французской и американской поэзии 1980–2000-х гг.) // Языковые параметры современной цивилизации. Сборник трудов первой научной конференции памяти академика РАН Ю. С. Степанова / Под ред. В. З. Демьянкова и др. М.: ИЯз РАН, 2013. С. 386–402.

Северская О. И. С поэтического языка на языки других искусств: о семиотических кросс-кодах поэзии, музыки, живописи // *Znaki czy nie znaki? Struktura i semantyka utworów lirycznych* / red. naukowa J. Piątkowska, G. Zeldowicz. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2020. S. 249–268.

Синельникова Л. Н. Стихотворный текст: междисциплинарная интерпретация. Ялта: Крымский федеральный ун-т им. В. И. Вернадского в г. Ялте, 2019. 267 с.

Степанов Ю. С. В трехмерном пространстве языка (Семиотические проблемы лингвистики, философии и искусства). М.: Наука, 1985. 335 с.

Тодоров Ц. Понятие литературы // Семиотика: Антология / Под ред. Ю. С. Степанова. М.: Радуга, 1983. С. 355–369.

Тумольский А. Русские европейцы из Украины: заметки политолога о «южно-русской» школе в поэзии России 80–90-х годов XX века // Новое литературное обозрение. 2000. № 6 (46). С. 294–315.

Тынянов Ю. Н. Поэтика. Литература. Кино. Москва: Наука, 1977. 574 с.

Фатеева Н. А. Поэт и проза: книга о Пастернаке. М.: Новое литературное обозрение, 2003. 399 с.

Чабаненко М. Г. Молодежный дискурс как реализация типовой и индивидуальной языковой личности: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Кемерово: КГУ, 2007. 21 с.

Якобсон Р. О. Работы по поэтике: Переводы / Сост. и общ. ред. М. Л. Гаспарова. М.: Прогресс, 1987. 464 с.

Van Dijk T. Ideology: A Multidisciplinary Approach. London: Sage, 1998. 384 p.

O. I. Severskaya

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

(Russia, Moscow)

oseverskaya@yandex.ru

POETIC LANGUAGE: STRATIFICATION AND METHODS OF DESCRIPTION

The author, making a point of the most accurate stratification of the poetic language as a system and the simultaneous concretization of the ways of describing the resulting strata, considers discursive and sociolinguistic approaches to defining the specifics of poetry as a linguistic and speech phenomenon that manifests itself in the individual and collective creativity of poets and its reception by readers. The article analyzes the existing

definitions of poetry as a special type of discourse, which is a supra-linguistic code that assumes dialectical interaction along the lines “author — text” and “text — reader” in a dynamic process of artistic (co) creativity. Noting as a plus that the discursive approach interprets the poetic text as a special communicative event, the author also notes that adherents of the discursive definition of poetry rely on the concepts of “language” and “text” and point to their inherent social dimension. This allows us to make a choice in favor of the sociolinguistic model, which seems to be more promising. Within the framework of this model, a connection is established between the poetical and linguistic phenomena of the micro and macro levels: the idiolects and languages of poetry schools are in the jurisdiction of microsociopoetics, the phenomena that are determined at the level of intergroup interaction, the languages of generations, as well as regional and non-national koines, become the subject of macrosociopoetics. The article also raises the question of the existence of writers and readers’ sociolects with movable boundaries.

Key words: poetic discourse, poetic sociolect, idiolect, idiostyle, sociolinguistic poetics, stratification of poetic language.

References

Arutyunova N. D. [Discourse]. *Lingvisticheskii entsiklopedicheskii slovar'* [Linguistic encyclopedic dictionary]. V. N. Yartseva (ed.). Moscow, Sovetskaya Entsiklopediya Publ., 1990, pp. 136–137. (In Russ.)

Azarova N. M. *Konvergentsiya filosofskogo i poeticheskogo tekstov XX–XXI vv.: Diss. dokt. filol. nauk* [Convergence of philosophical and poetic texts of the XX–XXI centuries: Dr. philol. sci. diss.]. Moscow, 2010. 850 p.

Babenko N. G. *Yazyk russkoi prozy epokhi postmoderna: dinamika lingvopoeticheskoi normy*. Avtoreferat diss. dokt. filol. nauk [The language of Russian prose of the postmodern era: dynamics of the linguo-poetic norm. Author’s abstract of the dr. philol. sci. diss.]. St. Petersburg, 2008. 44 p.

Baranov A. N., Severskaya O. I. [Poetic practices in modern political discourse]. *Obshchestvennyye nauki i sovremennost'*, 2016, no. 4, pp. 159–170. (In Russ.)

Chabanenko M. G. *Molodezhnyi diskurs kak realizatsiya tipovoi i individual'noi yazykovoi lichnosti: avtoref. diss. kand. filol. nauk* [Youth discourse as the realization of a typical and individual linguistic personality. Author’s abstract of the cand. philol. sci. diss.]. Kemerovo, 2007. 21 p.

Fateeva N. A. *Poet i proza: kniga o Pasternake* [Poet and prose: a book about Pasternak]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2003. 399 p.

Grigoriyev V. P. *Poetika slova* [Poetics of the word]. Moscow, Nauka Publ., 1979. 344 p.

Grigoriyev V. P. *Grammatika idiostilya: V. Khlebnikov* [Grammar of idiostyle: V. Khlebnikov]. Moscow, Nauka Publ., 1983. 225 p.

Guillaumou J., Mالدidier D. De Nouveaux Gestes de lecture ou le point de vue de l’Analyse de Discours sur le sens. *La Quadrature du sens*. Paris, Presses Universitaires, 1990, pp. 227–239. (Russ. ed.: [On new methods of interpretation, or the problem of meaning from the point of view of discourse analysis] *Kvadratura smysla. Frantsuzskaya*

shkola analiza diskursa [Quadrature of meaning. The French school of discourse analysis], trad. de français par P. Seriot, Moscow, Progress Publ., 1999, pp. 124–136.

Gumperz J. Types of Linguistic Communities. Russ. ed.: *Novoye v zarubezhnoy lingvistike*, VII, *Sotsiolingvistika* [The new in foreign linguistics, Issue VII, Sociolinguistics, transl. from English by N. S. Chemodanov, Moscow, Progress Publ., 1975, pp. 182–198.

Jakobson R. O. *Raboty po poetike: Perevody* [Works on poetics: Translations]. Comp. and the general ed. of M. L. Gasparov. Moscow, Progress Publ., 1987. 464 p.

Karasik V. I. *Yazykovye klyuchi* [Language keys]. Moscow, Gnozis, 2009, 406 p.

Karasik V. I. [Discursive manifestation of personality], *Vestnik Rossiiskogo universiteta druzhby narodov, Seriya: Lingvistika*, 2016, vol. 20, no. 4, pp. 56–77. (In Russ.)

Kibrik A. A., Parshin P. B. [Discourse]. *Entsiklopediya «Krugosvet»*, available at: https://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/lingvistika/DISKURS.html (accessed: 15.09.2021) (In Russ.)

McDavid Jr. R. Dialectal and social differences in urban society. Russ. ed.: *Novoye v zarubezhnoy lingvistike*, VII, *Sotsiolingvistika* [The new in foreign linguistics, Issue VII, Sociolinguistics, transl. from English by N. S. Chemodanov, Moscow, Progress Publ., 1975, pp. 363–381.

Mongileva N. V. *Semanticheskoye prostranstvo poeticheskogo diskursa. Diss. kand. filol. nauk* [Semantic space of poetic discourse. Cand. philol. sci. diss.]. Chelyabinsk, 2004. 168 p.

Osipov A. I. *Elegicheskii modus liriki pervogo poslevoyennogo pokoleniya: seredina 1960-kh gg. Avtoref. diss. kand. filol. nauk* [The elegiac mode of lyrics of the first post-war generation: the mid-1960s. Author's abstract of the cand. philol. sci. diss.]. Tyumen', 2004. 20 p.

Platt K. [Why study anthropology? The view of a humanitarian: instead of a manifesto]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2010, no. 106, pp. 13–26. (In Russ.)

Revzina O. G. *Sistemno-funktsional'nyy podkhod v lingvisticheskoy poetike i problemy opisaniya poeticheskogo idiolekta: diss. dokt. filol. nauk v forme nauchn. doklada* [A system-functional approach in linguistic poetics and the problems of describing a poetic idiolect: Dr. of philol. sci. diss. in the form of a scientific report]. Moscow: Moscow State University Publ., 1998. 86 p.

Rheingold H. *Smart Mobs: The Next Social Revolution*. Cambridge, MA: Perseus Publ., 2002. 266 p. (Russian ed.: Rheingold H. *Umnaya tolpa: novaya sotsial'naya revolyutsiya*, transl. from Engl. by A. Gar'kavyi. Moscow, FAIR-Press Publ., 2006. 416 p.).

Rudnev Yu. *Kontseptsiya diskursa kak elementa literaturovedcheskogo metazyzyka* [The concept of discourse as an element of literary metalanguage], available at: http://zheltydom.narod.ru/literature/txt/discours_jr.htm (accessed: 15.09.2021) (In Russ.).

Severskaya O. I. [Poetic individuality and collective linguistic consciousness: towards the theory of sociopoetics and dialectology of verse]. M. V. Lyapon (ed.), *Chelovek o yazyke — yazyk o cheloveke: Sbornik statei pamyati akad. N. Yu. Shvedovoi* [The man about language — language about the man: A collection of articles in memory of academician N. Yu. Shvedova]. Moscow, Azbukovnik Publ., 2012, pp. 290–300. (In Russ.)

Severskaya O. I. [The language of the poetic generation: theory and practice (on the example of Russian, French and American poetry of the 1980s–2000s)]. *Yazykovye parametry sovremennoi tsivilizatsii. Sbornik trudov pervoi nauchnoi konferentsii pamyati akademika RAN Yu. S. Stepanova* [Language parameters of modern civilization. Proceedings of the first scientific conference in memory of academician of the Russian Academy of Sciences Yu. S. Stepanov]. Ed. by V. Z. Dem'yankov et al. Moscow, Institute of Linguistics of the Russian Academy of Sciences Publ., 2013, pp. 386–402. (In Russ.)

Severskaya O. I. [From the poetic language to the languages of other arts: about semiotic cross-codes of poetry, music, painting]. Ed. by J. Piątkowska, G. Zeldowicz. *Znaki czy nie znaki? Struktura i semantyka utworów lirycznych*. Warszawa: Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, 2020, pp. 249–268. (In Russ.)

Sinel'nikova L. N. *Stikhotvornyi tekst: mezhdistsiplinarnaya interpretatsiya* [Poetic text: interdisciplinary interpretation]. Yalta, Crimean Federal University named after V. I. Vernadsky in Yalta Publ., 2019. 267 p.

Stepanov Yu. S. *V trekhmernom prostranstve yazyka (Semioticheskiye problemy lingvistiki, filosofii i iskusstva)* [In the three-dimensional space of language (Semiotic problems of linguistics, philosophy and art)]. Moscow: Nauka Publ., 1985. 335 p.

Todorov Tzv. [The concept of literature]. *Semiotika: Antologiya* [Semiotics: The anthology]. Ed. by Yu. S. Stepanov. Moscow, Raduga Publ., 1983, pp. 355–369.

Tumol'skii A. [Russian europeans from Ukraine: notes of a political scientist about the “South Russian” school in the poetry of Russia of the 80–90-ies of the XX century]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2000, no. 6 (46), pp. 294–315. (In Russ.)

Tynyanov Yu. N. *Poetika. Literatura. Kino* [Poetics. Literature. Cinema]. Moscow, Nauka Publ., 1977. 574 p.

Van Dijk T. *Ideology: A Multidisciplinary Approach*. London, Sage Publ., 1998. 384 p.

Venediktova T. [Between language and discourse: the crisis of communications], *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2001, no. 4 (50), pp. 89–95. (In Russ.). Available at: <https://magazines.gorky.media/nlo/2001/4/mezhdu-yazykom-i-diskursom-krizis-kommunikacii.html> (accessed: 15.09.2021).

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

Zolyan S. T. [On the problem of describing a poetic idiolect (based on the material of L. Martynov's poetry)], *Izvestiya AN SSSR, Ser. literatury i yazyka*, 1986, vol. 45, no. 2, pp. 138–148.

Zolyan S. T. [From the description of the idiolect — to the grammar of the idiolect: based on the material of L. Martynov's poetry]. *Yazyk russkoi literatury XX veka: sb. nauchn. trudov* [The language of Russian literature of the twentieth century: collection of scientific works]. V. P. Grigoriyev (ed.). Moscow, Nauka Publ., 1989, pp. 238–259.

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

ПОНЯТИЕ *ИДИОСТИЛЬ* В МЕЖКУЛЬТУРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЯХ ПОЭЗИИ¹

Понятие *идиостиля* до сих пор представляется удачным и рабочим, однако за время, прошедшее до тридцатых годов третьего тысячелетия, накопилось множество проблем, которые заставляют расширить его или взглянуть на него по-новому. В статье рассматривается возможность аккомодации понятия *идиостиль* в культурной системе XXI века. Оперирование термином *субъект* расширяет привычные границы рассмотрения *идиостиля*, включая в него, например, такую почти не замечавшуюся прежде, но актуальную для современной культуры характеристику, как *саморепрезентация* автора. Понятие расширяется и за счет включения в него способов форматирования текстов, процесса работы над ними и их архивирования. Важно поставить вопрос о том, работает ли понятие *идиостиль*, если опознаваемость текста или брендинг приема не входит в лингвистическую стратегию автора? На примере Велимира Хлебникова и Фернандо Пессоа показывается, что термин *идиостиль* также релевантен для сопоставления поэтов, пишущих на разных языках. Совпадение *субъектов* различных авторов диктует необходимость искать невидимые на первый взгляд совпадения в языке или в отношении к языку, проявляющиеся как в художественных, так и в нехудожественных текстах.

Ключевые слова: *идиостиль*, Пессоа, саморепрезентация, субъект, Хлебников, число.

С момента выхода знаменитой работы Виктора Петровича Григорьева «Грамматика *идиостиля*», посвященной *идиостилю* и конкретно *идиостилю* Велимира Хлебникова, прошло почти сорок лет [Григорьев 1983]. За это время термин *идиостиль* активно использовался прежде всего для выявления своеобразия отношений конкретного автора с языком. Так, Наталья Фатеева дает одно из канонических

¹ Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 19-18-00429) в Институте языкознания РАН.

определений идиостиля, расширявая его именно как индивидуальный стиль: «идиостиль (индивидуальный стиль) — система содержательных и формальных лингвистических характеристик, присущих произведениям определенного автора, которая делает уникальным воплощенный в этих произведениях авторский способ языкового выражения» [Фатеева 1995]. Фатеева уточняет, что данный термин используется применительно именно к прозаическим и поэтическим художественным произведениям.

Понятие *идиостиля* до сих пор представляется удачным и рабочим, однако за время, прошедшее до тридцатых годов третьего тысячелетия, накопилось множество проблем, которые заставляют расширить его или взглянуть на него по-новому. Например, в основе понятия *идиостиля* традиционно лежит критерий опознаваемости автора и задача различения авторов: сегодня можно поставить вопрос о том, работают ли эти критерии, если опознаваемость или брендинг приема не входит в лингвистическую стратегию автора, например, в случае намеренно *неявной неологии* [Азарова 2019]?

Далее — можно ли использовать понятие идиостиля, если задачей исследования является не различение, а демонстрация сходства, но это сходство не лежит непосредственно в области конкретных языковых приемов: мы понимаем, что два автора обнаруживают явное сходство, но не можем найти никаких очевидных совпадений в традиционно выделяемых маркерах идиостиля (грамматика, словотворчество и т. п.).

Не менее важный вопрос, можно ли применять термин *идиостиль* к авторам, которые пишут на разных языках? Можем ли мы утверждать, что это схожие *идиостили*, если один автор пишет по-русски, а другой по-английски или по-португальски, или *идиостиль* работает только в рамках текстов на одном языке?

Является ли основанием для утверждения о сходстве идиостилей способ работы над текстом? Можно ли говорить о сходстве в идиостиллях на основе экстралингвистических элементов: графических элементов, рисунков в тексте, или такого понятия, как *общий вид текста*? О чем говорит сходство повторяющихся имен (можно ли это объяснить, как это обычно делают, только интертекстом?), таблиц, повторяющихся цифр (чисел) и просто их количества? И шире — на основе способа форматирования текстов, их организации, их длины, оконченности или неоконченности, вида черновиков и других подготовительных материалов, что раньше не было объектом внимания исследователей идиостиля? А сегодня мы можем обратить внимание даже на такие, казалось бы, внешние, но немаловажные характеристики, как способ архивирования поэтом своих текстов или даже сходство почерков разных поэтов.

В последние десятилетия пристальное внимание исследователей было посвящено рассмотрению понятия *субъекта*, в частности *субъекта поэзии*², даже в образовательной практике. Привычный литературоведческий термин *лирический герой* отошел в прошлое и был заменен *субъектом* [Поэзия 2016: 21] — понятием, ориен-

² См. [Russian Literature 2019].

тированным одновременно и вовне, и на текст, и на язык. Оперирование термином *субъект* расширяет привычные границы рассмотрения *идиостиля*, включая в него, например, такую почти не замечавшуюся прежде, но актуальную для современной культуры характеристику, как саморепрезентация автора.

Таким образом, совпадение *субъектов* различных авторов, даже пишущих на разных языках, диктует необходимость искать невидимые на первый взгляд совпадения в языке или в отношении к языку, проявляющиеся как в художественных, так и в нехудожественных текстах и в способах саморепрезентации автора.

Все эти важные вопросы теории, безусловно, не получают исчерпывающих ответов в данной статье, но их можно начать рассматривать на конкретном примере. И это всё тот же любимый Виктором Петровичем Григорьевым Велимир Хлебников, давший толчок возникновению самого понятия *идиостиля*, и один из самых знаменитых поэтов XX века — португальский поэт Фернандо Пессоа.

Велимир Хлебников и Фернандо Пессоа — самые значительные фигуры авангарда своих стран, представляя собой маргинальное явление по отношению к футуризму, обнаруживают целый ряд сущностных совпадений как в поэтике, так и в конструировании субъекта.

Поэты — современники, Пессоа родился в 1888 году, на два с половиной года позже Хлебникова (1885), причем 1913–1914 годы для обоих стали переломными. Для обоих поэтов характерна множественная субъективация, представление себя как фигуры всего, отождествление себя и мира. Стремление *быть всем*, обнаруживающееся в лёгкости превращения себя не только в любое существо, но и в любую сущность, в любой предмет, эксплицировано в их текстах: *приятно ощутить себя вещью* [Хлѣбников 2000: 38]; *Делайте из меня некую вещь, как будто бы меня / Волóчат* [Пессоа 2016: 81]; *упасть любыми морскими вещами, / Как матросами, так и мысáми, якорями, / Как далекими берегами, так и шумом ветров, / Как Дально, так и Причалом, кораблекрушениями, / И мирной торговлей* [Там же: 52]; или *Мои сейчас вещеобразно разверзлись зеницы / Узнать, что будет Я, когда делимое его — единица* [Хлебников 1986: 79]. У поэтов, несмотря на то что они пишут на разных языках, обнаруживаются заметные сходства в приемах преобразования грамматики и прежде всего в субъектно-объектных трансформациях; например, практически тождественные конструкции *есть меня* и *me sou*.

Пессоа и Хлебникова объединяет принцип *тотальности*. Тотальность относится не только к восприятию мира, но и к восприятию себя и языка. Поэты отождествляют себя и мир, представляя себя как фигуру всего. Уже в самом начале творчества это сказывается на выборе псевдонимов. В 1909 году Хлебников выбирает имя Велимир как отождествление себя и мира, и в том же году рождается несколько псевдонимов Пессоа, которые к 1914 году станут его знаменитыми гетеронимами, иллюстрирующими идеи о новом человеке и о множественной субъективации (быть всем). Каждому гетерониму Пессоа, а их общее количество оценивается как 72 (основные это — Альберто Казйро, Алваро де Кампуш,

который написал Морскую оду, Лично Пессоа и Рикардо Рейс, а в настоящее время после новых публикаций черновиков Пессоа их число все увеличивается и увеличивается), соответствует самостоятельный персонаж с собственной сконструированной биографией и, что особенно интересно, со своей поэтикой и языковыми особенностями. Псевдонимы и гетеронимы обоих поэтов отменяют догмат личности как индивида (индивидуальности)³. Даже собственная фамилия Пессоа перестает писаться с циркумфлексом (*Pessoa*) и превращается в одного из своих гетеронимов, в «лично Pessoa», что значит *Персона*, *Некто* (ср. хлебниковский *корень из нет меня*).

Что тогда *идиостиль*, и где прячется настоящий его носитель? Этот *Некто*, уничтоженная личность, тождественная миру, как и *Велимир* Хлебникова, заполняет собой всю литературу и весь мир. В результате в проекте Пессоа, как и в проекте Хлебникова, национальная литература должна быть представлена собственно им же (или его клонами).

Саморепрезентация поэтов, даже больше чем их тексты, становится объектом внимания в культуре XXI века, когда поэт больше *актор*, чем *автор*. В *Ультиматуме* 1919 года гетероним Пессоа заявляет, что эпоху должны выражать не тридцать-сорок поэтов, а один или два, но у них может быть «по пятнадцать или двадцать личностей...»⁴ [Pessoa 1996: 406], имея в виду, естественно, себя самого. Аналогично Хлебников предполагает, что он сам, Председатель Земного Шара, будет окружен другими Председателями Земного Шара, неотличимыми от него самого — *председателей земного шара шайка* [Хлбников 2000: 6]. И вот эта однородность, неразличимость, клонируемость себя декларируются обоими как неотъемлемая черта образа человека будущего, которого они сами репрезентируют уже в настоящем. Пессоа утверждает, что принадлежит «к поколению, которое только грядет, и чья душа уже не будет знать искренности и так называемых социальных чувств» [Pessoa 1990: 153], совпадая с Хлебниковым: «Множество председателей Земного шара, ... новое однородное единство // сейчас он пока один такой, а после многие будут такие же» [Хлбников 2000: 6]. Пессоа: «Иметь мнение — это продать самого себя. Не иметь мнение — это существовать. Иметь все мнения — это значит быть поэтом» [Pessoa 1990: 260].

Если Хлебников собирается написать *Единую Книгу*, то Пессоа уже написал *O Livro* [Pessoa 2000]. Появление Единой Книги всегда следует за уничтожением других книг, и у человечества отпадает необходимость в чтении чего-либо кроме этой книги или вообще потребность в чтении: «Я открыл, что чтение — это рабская форма сна. Если уж хочется видеть сны — почему бы не видеть свои собственные» [Pessoa 1990: 232]. После того, как написана Единая Книга и создан Единый Язык, любое новаторство, которое предполагало бы внесение разнообразия в уже правильно построенный порядок, невозможно: *Горело Хлебникова поле. / И огненное*

³ Цит. по [Paz 1987: 334].

⁴ [Там же: 335].

я пылало в темноте. / Теперь я ухожу, / Зажегши волосами, / И вместо Я / Стояло Мы! [Хлѣбников 2000: 260].

Если книга единственная, то ей необязательно иметь название: книга должна называться просто *Книга* (O Livro). Здесь Пессоа имеет некоторое преимущество перед Хлебниковым, которое дает ему романский язык: постановка определенного артикля уже сама означает, что эта определенная книга существует в единственном экземпляре — и только она одна, таким артиклем обычно сопровождаются такие слова, как *Луна, Земля, Бог*, но никак не *Книга*, что Хлебников вынужден выражать двумя словами *Единая Книга*, впрочем, написав оба слова с Прописной буквы. «И Книге и Языку не нужно имени и названия», писал Хлебников в Досках судьбы: *Род человеческий — книги читатель! / И на обложке — надпись творца, / Имя мое, письма голубые* [Хлебников 1986: 466].

Оба поэта пережили интерес к Маринетти, но ни Пессоа, ни Хлебников не причисляли себя к футуристам, занимая принципиально маргинальную позицию с точки зрения современников и потомков, но абсолютно центральное и единственно возможное для них место в собственных глазах. Оспаривая манифест Маринетти, оба поэта настаивают на том, что их нельзя называть футуристам. Раз они существуют в единственном числе, то не могут быть причислены к какому-либо направлению, они сами и есть единственно возможное направление, название которого относится только к ним самим: *будетлянин* Хлебников и *сенсационист* Пессоа.

Оба поэта признают приоритет науки над философией, увлекаются нумерологией и числовой формализацией. У обоих присутствует обилие цифр, таблиц, концептуализаций чисел: в знаменитом хлебниковском стихотворении «Числа»: *Я всматриваюсь в вас, о, числа, / И вы мне видите одетыми в звери, в их шкурах...* [Хлебников 1986: 79]. У Пессоа три основные римские цифры, похожи на ножницы: II — точно раздельные лезвия, V — раскрытые лезвия, X — скрещенные, отсюда он выводит числа XXXI, IIIIX, LXII, LXX.

Общий вид таблиц и алгоритмы вычисления удивительно схожи. Все пророчества у Пессоа трёхкратные, и у Хлебникова: *Достаточно созерцать первые три числа, точно блески шарика / чтобы построить вселенную...* [Хлѣбников 2000: 244] или в таблице:

Иисус — Савонарола $n = 4 = 2^2$,
 Будда — Мэнцзы $n = 2 = 2^1$,
 Будда — Иисус $n = 3$ [Там же: 96].

При помощи сложных вычислений поэты доказывают, что сходные эпохальные события повторяются и будут повторяться друг за другом в разные эпохи. «Само искусство мыслить покорно правилу рождений через 365-летия» [Там же: 30].

Поэты конструируют историческую хронологию по направлению к собственному рождению, обосновывая тем самым неслучайность встраивания себя в этот ряд. В *Досках судьбы* Хлебникова и в *Книге непокоя* (Livro do Desassossego [Pessoa 1990]) Пессоа поэты выстраивают линию своих мифических предшественников: это Паньгу, Фу-Си, Менес и Адам у Хлебникова и у Пессоа — Сократ,

Юлий Цезарь, Иисус и прочие. У обоих авторов ряд легендарных фигур и исторических событий доводится до себя, обеспечивая уверенность в правильности своего рождения:

«Я, отец будетлян, родился через 3^{11} дней после Чосера, отца изящного словаря англичан.

Кант родился 22.IV.1724 или за 3^{10} — $2 \cdot 3^3$ до меня (28.X.1885 — мое рождение); $3^{10} = 161$ год, $2 \cdot 3^3 = 54$ дня» [Хлѣбников 2000: 98].

Тогда как у Пессоа:

(a) $\Pi \times 31 = 62$; $1578 + 62 = 1640$ [Независимость]

(b) $X \times 31 = 310$; $1578 + 310 = 1888$ [Сила Величие]

(c) $XX \times 31 = 620$; $1578 + 620 = 2198$ [Империя] [Pizarro 2013: 46].

Получается, что 1888 год, год рождения Пессоа, лежит ровно посередине между обретением Португалией независимости в 1640 г. и будущим установлением некой грядущей Империи в XXII веке (2198).

Оба поэта считают себя вправе прибавить или убавить единицу при поиске совпадений в любых вычислениях, что соответствует каббалистическому *правилу кошель*, согласно которому разница в одну единицу не может служить препятствием для отождествления слов (и числовых значений). Так, Пессоа, выводя закон соответствий во времени, к основной цифре 3 добавляет единицу, что дает ему умножение на 31 или прибавление 310 или 620 лет, а Хлебников аналогично оперирует степенью 3^{10} наравне с 3^{11} и в некоторых случаях даже эксплицирует принцип добавления единицы: «Отрицательная единица дает переход от Ленина к Марксу, положительная от Ленина к Бакунину. Здесь к чистой степени трех прибавляется или убавляется единица» [Хлѣбников 2000: 97].

Несмотря на разницу культур и языков, нетрудно заметить, что для обоих авторов в качестве ключевых фигур поэтов в истории выступают именно англоязычные авторы: это прежде всего Чосер, Шекспир и Уитмен.

Шекспир у обоих выступает как фигура исторического посредника. Солнце Шекспира было в созвездии рыб в момент его (Пессоа. — *H. A.*) рождения, имея в виду, что существо его творческого духа было живо именно в этот момент [Pizarro 2013: 51]. Для Хлебникова оказывается значимым, что гений Шекспира умер в один день с гением Сервантеса, 10 апреля 1616 года. Уолт Уитмен — ключевая фигура для Пессоа, он считается проводником Уитмена в романскую поэзию, и одно из самых знаменитых стихотворений гетеронима Пессоа Алваро де Кампуша называется «Похвала Уолту Уитмену» (*Saudação a Walt Witman*). Уитмен и Маркс в паре встречаются также и в расчетах Хлебникова, возводящим их появление предсказаниями времен Иисуса, или, например, в паре «Будда — Уитман $n = 8 = 2^3$ » [Хлѣбников 2000: 96]. Стремлением к супердлинной строке оба поэта, безусловно, обязаны тому же Уитмену.

Пессоа — билингв, и огромное множество его текстов написано по-английски, он получил именно английское образование в Дурбане (Южная Африка), где он

провел всю юность, поэтому преобладание английского ряда в его хронологиях не кажется удивительным. Гораздо более удивительно, что и Хлебников выводит себя из того же ряда: «Чосер — отец художией песни англичан. Пушкин во время работы над “Борисом Годуновым” ценил только англичан. Пушкинское предание, строго говоря, — английское» [Хлѣбников 2000: 98].

Неслучайным представляется и то, что оба автора подчёркивают роль именно Английской империи и морских баталий в истории, в том числе в связи с собственным рождением:

I Преображение Империи — из Христианской империи в Португальскую.
1402 год. Генрих Мореплаватель.

II Из этой — в Английскую. 1578. Шекспир.

III Из Английской — снова в Португальскую

Принцип 1888 [Pizarro 2013: 47]

У Хлебникова в Досках судьбы Целый лист называется «Англия и морские сражения»: «Древняя Госпожа морей. Свиток побед на море — вот он, измеренный в числах. Точки морской борьбы вышиты строго иглой. Словарик битв:

3.X.1066. Битва при Гастингсе. Англия покорена = d1.

13.VII.1174. Победа над французами. Остров отмщен = d2.

22.VII.1227. Разгром на море датчан. Борнгольм = d3.

30.VII.1588. Дрек в союзе с бурей развеял морские силы Испании = d4.

20.V.1692. Морская битва при Лахуге = d5.

6.IV.1803. Морская битва при Кадиксе = d6.

11.I.1915. Морской бой у Даггер Банка = d7. Разгром немцев [Хлѣбников 2000: 36].

В случае Пессоа обращение не только к Англии, но и к морю оправдано биографически: длительные морские путешествия в детстве и юности из Лиссабона в Дурбан. А отчего морская тема так значима для Хлебникова — интересный большой вопрос. Скорее всего, в морской славе Англии Хлебникова привлекала именно тотальность, имперская тема.

Та же имперская интенция проецируется у обоих поэтов на их отношение к языку. Пессоа пытается делать португальский своего времени лучше, и это не только стремление быть новым императором языка, заменив собой всю португальскую литературу, но императорская идеология проявляется даже шире — в его социолингвистической идее. Пессоа мыслит Португалию не только как прошлую, но и как будущую культурную империю, Новую Лузитанию, основанную на греко-романо-арабском культурном синтезе [Pessoa 2013: 73].

Аналогично *Единый язык* Хлебникова — это тоже имперское образование, основанное на праславянских корнях⁵. Оба поэта стремятся парадоксально связать надъязык будущего с имперским отношением к родному языку, что было противоположно лингвистическим стратегиям других футуристов.

⁵ См. [Азарова 2010].

Удивительные совпадения идиостилей обнаруживаются и в структурах текстов (длинные стихи, одни и те же пассажи в разных стихах, длина строки) и в преобладании неоконченного, фрагментов. Например, Пессоа, как и Хлебников, любил делать длинные списки проектов и вообще любил списки. Но, пожалуй, самое любопытное — это совпадения в манере работы над текстами и даже в способах их архивирования, в результате чего в обоих случаях представляется невозможным говорить о легитимности существования полного собрания сочинений. Архивы этих авторов знамениты именно своим необычным видом. Так, Велимир Хлебников везде возил с собой наволочку, плотно набитую клочками бумаги, а у Фернандо Пессоа огромный архив, в котором перемешаны стихи, эссе, оконченные и неоконченные тексты и заметки, хранился в пяти плотно набитых чемоданах. В записных книжках и черновиках поэтов присутствуют заготовки — это части ещё не написанных стихотворений, отдельные строчки, даже просто сочетания слов. Подобное форматирование текстов отражает представление поэтов о мире и о культуре до грядущего воцарения собственной модели цивилизации: «В обычном словесном изложении человечество походит на белую грудку, на вороха сырых, свеженабранных листов печати, еще не собранных в книгу» [Хлебников 2000: 29]. Архивы Пессоа до сих пор не до конца разобраны: с 2000 по 2012 год опубликовано более 2000 ранее неизданных текстов.

Даже в рамках такой небольшой статьи топологическая общность не знакомых друг с другом поэтов, писавших на разных языках в разной поэтике, становится очевидной, и на этом примере видно, что понятие *идиостиль* остается релевантным для подобного сравнения. В то же время идиостиль, как и любой удачный термин, будучи порождением культурной системы своего времени, способен видоизменять и/или расширять свое наполнение, аккомодируясь к новой культурной системе.

Источники

- Пессоа Фернандо*. Морская ода. М.: Ad Marginem Пресс, 2016.
Хлебников Велимир. Доски Судьбы. М.: Рубеж столетий, 2000.
Хлебников Велимир. Творения. М.: Советский писатель, 1986.
Paz Octavio. Fernando Pessoa Antologia. Barcelona: Seix Barral, 1987.
Pessoa Fernando. Livro do Desassossego. Porto, 1990.
Pessoa Fernando. (Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho.) Lisboa: Ática, 1996.
Pessoa Fernando. Crítica: ensaios, artigos e entrevistas. Lisboa. 2000.
Pessoa Fernando. Iberia. Introducción a un imperialism future. Valencia. 2013.

Литература

Азарова Н. М. Хлебниковская теория Зауми и политика единого языка (Khlebnikov's theory of Zaum and the politics of Unified Language) // Russian Literature. Special issue. Russian Avant-Garde. 2010. P. 273–289.

Азарова Н. М. «Морская ода» Ф. Пессоа: о критериях опознания прецедентного текста // Новое литературное обозрение. № 128. 2014. С. 201–207.

Азарова Наталия. После Пессоа // Фернандо Пессоа. Морская ода. Москва: Ad Marginem Пресс, 2016.

Азарова Н. М. Системные изменения в стратегиях новизны в языке поэзии // Труды Института русского языка им. В. В. Виноградова. Материалы международной научной конференции Вторые Григорьевские Чтения «Неология как проблема лингвистической поэтики». 2019. Вып. 19. С. 11–19.

Григорьев В. П. Грамматика идиостиля: В. Хлебников. М.: Наука, 1983.

Поэзия: Учебник / Н. М. Азарова, К. М. Корчагин, Д. В. Кузьмин (ред.). М.: ОГИ, 2016. 886 с.

Фатеева. Н. А. Семантические преобразования в прозе и поэзии одного автора и в системе поэтического языка // Очерки истории языка русской поэзии XX в. Образные средства поэтического языка и их трансформации. М.: Наука, 1995.

Pizarro Jerónimo. Alias Pessoa (Textos y pretextos) (Spanish Edition) (Spanish) 1st Edition. 2013.

Russian Literature. Volumes 109–110. The Lyrical Subject in Contemporary Russian Poetry. 2019. С. 275–300.

N. M. Azarova

Institute of Linguistics of the Russian Academy of Sciences

(Russia, Moscow)

natazarova@gmail.com

THE CONCEPT OF *IDIOSTYLE* IN INTERCULTURAL STUDIES OF POETRY

The concept of *idiostyle* still seems to be appropriate and useful, however over the time that has elapsed until the thirties of the third millennium, many problems have accumulated that make it necessary to expand it or look at it in a new way. The article argues the possibility of accommodating the concept of *idiostyle* in the cultural system of the 21st century. The use of the term “*subject*” expands the usual boundaries of considering *idiostyle*, including in it, for example, such a characteristic that was almost unnoticed before, but relevant for modern culture, as the *self-presentation* of the author. The concept expands to include ways of formatting texts, the process of working on them and archiving them. It is important to raise the question of whether the concept of *idiostyle* works if the text recognition or branding of a technique is not included in the author’s linguistic strategy. Using the example of Velimir Khlebnikov and Fernando Pessoa, it is shown that the term *idiostyle* is also relevant for comparing poets writing in different languages. The coincidence of the subjects of various authors dictates the need to look for at first glance invisible coincidences in the language or in relation to the language, manifested in both artistic and non-artistic texts.

Key words: *idiostyle*, Khlebnikov, number, Pessoa, self-presentation, subject.

References

- Azarova N. M. [Khlebnikov's theory of Zaum and the politics of Unified Language]. *Russian literature. Special issue. Russian Avant-Garde*. 2010, pp. 273–289. (In Russ.)
- Azarova Natalia. [After Pessoa]. *Fernando Pessoa. Ode Maritima*. Moscow, Ad Marginem Press, 2016.
- Azarova N. M. [Systemic changes in the strategies of novelty in the language of poetry]. *Trudy Instituta russkogo yazyka im. V. V. Vinogradova RAN. Materialy mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii «Vtorye Grigorievskie chteniya. Neologiya kak problema lingvisticheskoi poetiki»* [Proceedings of the Institute of the V. V. Vinogradov Russian Language Institute. Materials of the international scientific conference “The Second Grigoriev's readings. Neology as a problem of linguistic poetics”]. Moscow, 2019, pp. 11–19. (In Russ.)
- Azarova N. M. [Ode Maritima by F. Pessoa: on the criteria for identifying the precedent text]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 128, 2014, pp. 201–207. (In Russ.)
- Azarova N. M., Korchagin K. K., Kuzmin D. V. et al. *Uchebnik “Poeziya”* [Textbook “Poetry”]. Moscow, OGI Publ., 2016.
- Fateeva N. A. [Semantic transformations in prose and poetry of one author and in the system of poetic language]. *Ocherki istorii yazyka russkoi poezii XX v. Obraznye sredstva poeticheskogo yazyka i ikh transformatsii* [Essays on the history of 20th century Russian poetic language. Figurative means of poetic language and their transformations]. Moscow, Nauka Publ., 1995, pp. 178–257. (In Russ.)
- Grigoriev V. P. *Grammatika idiostilya. V. Khlebnikov* [The grammar of idiostyle. V. Khlebnikov]. Moscow, Nauka Publ., 1983. 225 p.
- Khlebnikov Velimir. *Doski sud'by* [Boards of Fate]. Moscow, Rubezh Stoletii Publ., 2000.
- Khlebnikov Velimir. *Tvoreniya* [Oeuvre]. Moscow, Sovetskii Pisatel' Publ., 1986.
- Paz Octavio. *Fernando Pessoa Antologia*. Barcelona, 1987.
- Pessoa Fernando. *Ode Maritima*. Moscow, Ad Marginem Press, 2016.
- Pessoa Fernando. *(Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho.)* Lisboa, Ática, 1996.
- Pessoa Fernando. *Critica: ensaios, artigos e entrevistas*. Lisboa, 2000.
- Pessoa Fernando. *Iberia. Introducción a un imperialism future*. Valencia, 2013.
- Pessoa Fernando. *Livro do Desassossego*. Porto, 1990.
- Pizarro Jerónimo. *Alias Pessoa (Textos y pretextos)* (Spanish Edition) (Spanish) 1st edition, 2013.
- Russian Literature*, Volumes 109–110. The Lyrical Subject in Contemporary Russian Poetry. 2019, pp. 275–300.

И. А. Тарасова

*Саратовский национальный исследовательский
государственный университет имени Н. Г. Чернышевского
(Россия, Саратов)
tarasovaia@mail.ru*

КОГНИТИВНЫЕ ПАРАМЕТРЫ ТИПОЛОГИЗАЦИИ ИДИОСТИЛЕЙ

Автор статьи полагает, что для когнитивной поэтики наиболее продуктивна концепция идиостиля как единства ментальной и языковой составляющих. Ментальной основой идиостиля выступает индивидуальная концептосфера, включающая базовые концепты авторского сознания и когнитивные структуры — результат их взаимодействия. Предметом когнитивной поэтики является «архитектура» ментальных форм автора и читателя, что позволяет рассматривать когнитивные параметры текстовой деятельности в качестве возможных критериев типологизации индивидуально-авторских стилей.

В статье представлены некоторые возможные направления описания идиостиля на когнитивных основаниях. Это описание может осуществляться на разных уровнях и фокусироваться на 1) ключевых концептах идиостиля с учетом их ментальной природы; 2) послойной структуре концептов и способах вербализации их слоев (предметного, понятийного, образного, ассоциативно-символического, оценочного); 3) парадигмах концептуализации художественного образа; 4) типичных для автора концептуальных моделях как видах взаимодействия концептов (метафорической, метонимической, символической, пропозициональной); 5) строении концептосферы в целом и ее отдельных участков — концептуальных полей. При использовании этих и других возможных параметров действует постулат «о примате когнитивного», который предопределяет путь анализа идиостиля — от концепта к слову, его вербальной специфике.

Ключевые слова: идиостиль, когнитивная поэтика, концепт, концептосфера, когнитивная структура.

Специфика идиостиля определяется не только внешней (языковой), но и внутренней — ментальной — стороной. Подобное понимание идиостиля афористично закреплено в «Экспериментальном системном толковом словаре стилистических терминов» С. Е. Никитиной и Н. В. Васильевой: «Стиль — это способ думать и говорить о мире в неразрывной креативной связи друг с другом» [Никитина, Васильева 1996: 132]. Другими словами, идиостиль — это единство ментального и языкового,

что позволяет рассматривать когнитивные параметры в качестве возможных критериев типологизации индивидуально-авторских стилей.

Ментальный аспект идиостиля особенно важен для когнитивной поэтики, предметом которой является «архитектура» мыслительных форм автора и читателя [Тарасова 2018: 146]. С позиций когнитивной поэтики представление об особенностях идиостиля создает не только система образно-выразительных средств писателя, но и его индивидуальная концептосфера. Она выступает в качестве ментальной основы идиостиля, принимающей в нашей концепции вид двухъярусного образования: на первом ярусе выделяются базовые концепты авторского сознания, на втором — когнитивные структуры, являющиеся результатом взаимодействия концептов, формой их ментальной организации.

Сам термин *концепт* неоднозначно толкуется в работах, выполненных на материале художественной речи. На наш взгляд, он может интерпретироваться на нескольких уровнях:

- 1) на уровне авторского сознания — как обозначение единицы индивидуального сознания, коррелирующее с современными данными когнитивной науки;
- 2) на уровне художественного сознания эпохи — как погружение конкретного образа в культурный контекст;
- 3) на уровне исследовательского сознания — как путь от рецепции художественных образов к методологической формуле их анализа, исследовательской модели.

Может быть, именно последнее понимание концепта (концепт как аналитическая модель для анализа, расчленения образа как синтетического образования) является наиболее корректным, хотя обычно концепт трактуется как ментальное образование, принадлежащее поэтической картине мира того или иного автора [Болотнова 2008: 79].

Укажем на некоторые возможные направления описания идиостилей на когнитивных основаниях. Это описание, на наш взгляд, может осуществляться с учетом следующих параметров.

Ключевые концепты идиостиля и их ментальная природа

«Входом» в концепт может служить ключевое слово. Однако набор ключевых слов не всегда уникален. Так, из 25 слов-концептов идиостиля Г. Иванова, представленных в «Словаре ключевых слов поэзии Георгия Иванова», идиоспецифичными в полной мере являются НЕЖНЫЙ (*‘атрибут смерти и вечности, скрывающий гибельную пустоту’* [Тарасова 2008: 112]) и ТОРЖЕСТВО (*‘иная реальность, вечность, пространство инобытия’* [Там же: 193]). Другие единицы авторского словаря довольно традиционны: *ад, Бог, весна, душа, жизнь, закат, заря, звезда* и т. д. Поэтому когнитивным параметром будет служить не только сам набор концептов, но и их ментальная природа, эксплицированная в ответе на вопрос: какой компонент концепта является ядерным для автора? Предметный образ, символ — как для концепта СМЕРТЬ у Г. Иванова (*звезда, роза, омела, черно-рыжая страница*), топологическая схема — как для концепта ПОЛЁТ или пропозиция, серия образных парадигм — как для концепта ЖИЗНЬ (*жизнь — птица, вода, сосуд, игра, танец, битва, пир*)?

В то же время нельзя не отметить, что семантические преобразования в структуре ключевых слов явным образом связаны с когнитивными конфигурациями, ментальной топологией, которая обнаруживает творческое отношение к языку и стоящим за ним концептуальным структурам.

Например, в обыденном сознании концепт «торжество» вероятнее всего имеет либо фреймовую репрезентацию, либо актуализирует эмоциональную составляющую. В поэтических текстах Г. Иванова мы наблюдаем серию необычных тропических преобразований этой лексемы, в результате которых у концепта обнаруживается предметно-чувственный слой: «Все другое — только музыка. Отражение, колдовство — Или синее, холодное, Бесконечное, бесплодное Мировое торжество» [Иванов 1994: 255]. Серия перцептивных характеристик (цветовых, осязательных) превращает этот концепт из концепта абстрактной номинации в предметный образ, нагруженный символическими коннотациями.

Напротив, концепт «нежность» отрывается от своей эмоциональной основы (нежное чувство, ласковость, мягкость в отношении к кому-либо) и, продвигаясь по ступеням абстракции, превращается в метафизический символ: «И кому страшна о смерти весть, Та, что в этой нежности есть?» [Там же: 293]. Другими словами, мы можем поставить вопрос о типах ментальных репрезентаций ключевых единиц картины мира — о тех способах, которыми автору и читателю явлен художественный мир.

Послойная структура ключевых концептов

Говоря о послойной структуре, мы ориентируемся на модель концепта, предложенную психолингвистом В. А. Пищальниковой [Пищальникова 1999] и адаптированной нами для анализа единиц художественного сознания. Модель включает предметный, понятийный, образный, ассоциативно-символический и ценностно-оценочный слои. «Работа» этой модели наиболее показательна при сравнительном анализе концептов разных поэтических систем.

Так, концепт «снег» является ключевым в поэтическом мире как Г. Иванова, так и И. Анненского.

Образ снега выступает у Анненского как парный (снег идущий и снег лежащий), в *понятийном слое* концепта совмещаются два смысловых признака: ‘ледяные кристаллы’ и ‘покров’. *Ассоциативно-символический слой* реконструируется на основе авторских ассоциаций, приобретающих устойчивый, постоянный характер: снег — смерть, снег — забытие, снег — мечта. *Ценностно-оценочный* слой концепта неоднозначен, что определяется его связью с полярными категориями мироощущения Анненского: смертью и мечтой.

Центральной ассоциацией является для Г. Иванова, как поэта эмиграции, символическая связь снега и России. Присущая его поэтической системе амбивалентность образа снега объясняется, в конечном итоге, неоднозначным отношением к России, метонимическим знаком которой выступает снег. В концептосфере Г. Иванова снег связан со смертью, вечностью, Россией и поэзией.

Образный слой концепта обнаруживает следы различных метафорических парадигм: снег — краска (*налет белил и серебра*), снег — одежда (*снеговая рубашка*),

снег — напиток (*снежный кубок*) у И. Анненского; снег — жидкость (*снежная пена*), снег — головной убор (*снежная фата*), снег — строение (*снежная тюрьма*) у Г. Иванова. Традиционная перифраза *саван снежный* встречается у обоих поэтов.

Выбор той или иной парадигмы концептуализации художественного образа из ряда возможных, сохраненных поэтической традицией, поэтическим дискурсом — это тоже когнитивный параметр идиостиля. При этом речь может идти как о предметных концептах (типа «снег»), так и о концептах абстрактных номинаций, где образный слой сосуществует с логической доминантой. Концепты такого рода называются гештальтами (типа «судьба»). Индивидуальное своеобразие в овеществлении этой идеальной сущности проявляется у Анненского через интерпретацию судьбы как жребия — участи, predeterminedенной игрой высших сил. Основной моделью концептуализации судьбы у Г. Иванова выступает персонификация — изображение судьбы как опасного противника.

Следующий параметр типологизации идиостилей — **типичные для автора концептуальные модели** (используя терминологию Д. Лакоффа): метафорические, метонимические, символические, пропозициональные [Lakoff 1987], т. е. способы взаимодействия концептов.

Наиболее употребительной в поэтических текстах является *метафорическая модель* взаимодействия концептов. Идиоспецифичными являются предпочитаемые концептуальные метафоры, т. е. способы прояснения абстрактного через конкретное. В основе метафорической модели лежит перенос представлений о некоторой эмпирически наблюдаемой области на другую область, чаще всего абстрактную, принадлежащую «невидимым мирам».

Так, анализ концепта «вечность» в поэтическом сознании Г. Иванова показывает, что особенно актуален для поэта *пространственный компонент*. Пространственная семантика возникает в результате помещения слова «вечность» в позицию локатива при глаголах движения: «Затоптало тебя сапогами Отступающих в вечность солдат» [Иванов 1994: 307]; «Мы уходим в вечность, в млечность Звезд, сиявших зря» [Там же: 518]; «И души — им нельзя помочь — Со стоном улетают прочь, Со стоном в вечность улетают» [Там же: 566]. В этих поэтических контекстах основой образных приращений выступают одновременно две традиционные параллели: смерть — путешествие в вечность и вечность — пространство.

В ряде контекстов вечность концептуализируется как дом, при этом из содержания пространственного концепта отбираются те признаки, которые надо проявить в концепте метафизическом: наличие входа («В вечность распахнулась дверь, И «пора, мой друг, пора!» [Там же: 556]; «зоны перехода» из одного пространственного локуса в другой («Вечер. Может быть, последний Пустозвонный вечер мой. Я давно топчусь в передней Мне давно пора домой» [Там же: 583]). На основе этих когнитивных признаков создается представление о вечности как вместилище, наполненном холодом, попадание в которое осуществляется после смерти.

Другим способом создания уникального поэтического образа служит *метонимическая модель*.

Так, концепты-символы «сияние» и «торжество» в поэтическом мире Г. Иванова метонимически связаны с концептом «вечность», при этом исходная концептуализация вечности как вместилища является метафорической. Вечность-пространство наделяется поэтическим сознанием способностью излучать свет. Свет этот одновременно и естественного (звездного) происхождения и метафизического: «Гляди в холодное ничто, В сияньи постигая то, Что выше пониманья» [Там же: 341]. Символический слой концепта «торжество» также образуется по законам метонимического моделирования, но строится прежде всего на основе переноса субъект (вечность) — его свойства и состояния. В результате этого «торжество» метонимически выступает как представитель вечности, а ее атрибут (сияние) становится атрибутом торжества: «В сумраке счастья неверного Смутно горит торжество. Нет ничего достоверного в синем сияньи его. В пропасти холода нежного Нет ничего неизбежного, Вечного нет ничего» [Там же: 268].

Таким образом, мы имеем дело с первичной метафорической моделью и наложенной на нее метонимической моделью. Такой способ построения образа с использованием одновременно двух моделей может считать своеобразной приметой ивановского идиостиля.

Концептуализация весны осуществляется в обратном порядке: первичной для Г. Иванова становится метонимическая модель взаимодействия концептов — весна принадлежит локусу чужбины, оппозитивному зимнему пространству России. Затем эта метонимическая весна-чужбина персонифицируется (метафорическая модель весна — женщина) и по законам поэтической логики превращается в мифологическую субстанцию, каузирующую гибель лирического героя: «Она летит, весна чужая <...> И ты ее, покойник храбрый, Простишь иль не простишь — Подхвачен солнечною шваброй, В канаву полетишь. И как простить? Она чужая, Она, дитя зимы, Летит, поет, уничтожая Все, что любили мы» [Там же: 523].

Предпочитаемые авторами концептуальные модели могут рассматриваться в границах какой-либо понятийной области (фрейма). Например, проведенный нами сравнительный анализ фрейма «искусство» в творчестве И. Анненского и Г. Иванова показал, что в ранней поэзии Г. Иванова фрейм «искусство» слабо пересекается с другими областями поэтического мира, наделяясь эстетической самодостаточностью. Средством структуризации этого участка концептосферы выступают пропозициональные и метонимические модели. Напротив, у И. Анненского фрейм искусства активно взаимодействует с другими областями посредством метафорических моделей (например, «музыка» — «природные явления»; «психические состояния человека»): *гамма вечера, капелла леса, клавиши мечты*.

Строение концептосферы в целом и ее отдельных участков — концептуальных полей. Концептуальное поле понимается нами как своеобразная надстройка над семантико-ассоциативным полем, позволяющая объяснить смысловые конфигурации, взаимосвязи лексем на основе общих когнитивных признаков, проследить их ментальные проекции на концептуализированные области. Так, в «петербургский» период творчества Г. Иванова концептуальное поле «прекрасное» объединяет эстетические объекты концептуализированных областей культура,

искусство, природа, историческое прошлое, человек — внутренний и внешний, при этом женскую красоту воплощают мифологические персонажи, т. е. в функциональном тезаурусе, используя выражение М. Л. Гаспарова [Гаспаров 1988], природа входит в сферу культуры (культурные объекты). В эмигрантский период творчества концептуализированная область «искусство» смещается на периферию поля, уступая место природе [Тарасова 2004].

При использовании этих и других возможных когнитивных параметров описания идиостиля действует постулат «о примате когнитивного» [Баранов, Добровольский 1997], который предопределяет путь анализа — от концепта к слову, его вербальной специфике.

Литература

Баранов А. Н., Добровольский Д. О. Постулаты когнитивной семантики // Известия РАН. Сер. лит. и яз. 1997. Т. 56. № 1. С. 11–21.

Болотнова Н. С. Коммуникативная стилистика текста. Словарь-тезаурус. Томск: Изд-во Томского государственного педагогического ун-та, 2008. 384 с.

Гаспаров М. Л. Художественный мир писателя: тезаурус формальный и тезаурус функциональный // Проблемы структурной лингвистики. 1984. М.: Наука, 1988. С. 125–137.

Иванов Г. В. Собрание соч. В 3 т. Т. 1. Стихотворения. М.: Согласие, 1994. 656 с.

Никитина С. Е., Васильева Н. В. Экспериментальный системный толковый словарь стилистических терминов. М.: Институт языкознания, 1996. 172 с.

Пищальникова В. А. Психопэтика. Барнаул: Изд-во Алтайского ун-та, 1999. 176 с.

Тарасова И. А. Словарь ключевых слов поэзии Георгия Иванова. Саратов: ИЦ Наука, 2008. 208 с.

Тарасова И. А. Когнитивная поэтика: предмет, терминология, методы. М.: Инфра-М, 2018. 166 с.

Тарасова И. А. Концептуальное поле «прекрасное» в идеосфере Г. Иванова // Логический анализ языка. Языки эстетики: Концептуальные поля прекрасного и безобразного. Арутюнова Н. Д. (ред.). М.: Индрик, 2004. С. 388–396.

Lakoff G. Women, Fire and Dangerous Things... What the Categories Reveal About Mind. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1987. 614 pp.

I. A. Tarasova
Saratov State University
(Russia, Saratov)
tarasovaia@mail.ru

COGNITIVE PARAMETERS OF IDIOSTYLE TYPOLOGIZATION

The author of the article believes that the conceptual idea of idiostyle as a unity of mental and linguistic components is most productive for cognitive poetics. The mental

basis of the idiostyle is the individual conceptual sphere, including both the basic concepts of the author's consciousness and the cognitive structures that are the result of their interaction. The subject of cognitive poetics is the "architecture" of the mental forms of the author and a reader, which allows us to consider the cognitive parameters of a textual activity as possible criteria for the typology of individual author's styles.

The article presents some possible ways for describing idiostyle on cognitive grounds. This description can be carried out at different levels and can be focused on 1) key concepts of idiostyle, taking into account their mental nature; 2) the layered structure of concepts and methods of verbalizing their layers (sensual, conceptual, figurative, associative, symbolic, evaluative); 3) paradigms of conceptualization of imagery; 4) conceptual models typical for the author (metaphorical, metonymic, symbolic, propositional); 5) the structure of the concept sphere as a whole and its individual sections (conceptual fields).

When these and other possible parameters are used, the postulate about "the primacy of the cognitive" works by predetermining the way of idiostyle analysis — from concept to word and its verbal specificity.

Keywords: idiostyle, cognitive poetics, concept, concept sphere, cognitive structure.

References

Baranov A. N., Dobrovol'skij D. O. [Postulates of cognitive semantics]. *Izvestiya RAN. Seriya literatury i yazyka*, 1997, vol. 56, no. 1, pp. 11–21. (In Russ.)

Bolotnova N. S. *Kommunikativnaya stilistika teksta: Slovar'-tezaurus* [Communicative text stylistics. Dictionary-thesaurus]. Tomsk, Tomsk Ped. University Publ., 2008. 384 p.

Gasparov M. L. [The literary world of the writer: a formal thesaurus and a functional thesaurus]. *Problemy strukturnoi lingvistiki*. 1984. [Problems of the structural linguistics. 1984]. Moscow, Nauka Publ., 1988, pp. 125–137. (In Russ.)

Ivanov G. V. *Sobranie sochinenii v 3 t. T. 1. Stikhotvoreniya*. [Collected works in 3 volumes. Volume 1. Poems]. Moscow, Soglasie Publ., 1994. 656 p.

Lakoff G. *Women, Fire and Dangerous Things... What the Categories Reveal About Mind*. Chicago — London: The University of Chicago Press, 1987. 614 pp.

Nikitina S. E., Vasil'eva N. V. *Eksperimental'nyi sistemnyi tolkovyi slovar' stilisticheskikh terminov*. [Experimental system explanatory dictionary of stylistic terms]. Moscow, Institute of Linguistics of the Russian Academy of Sciences Publ., 1996. 172 p.

Pishchal'nikova V. A. *Psikhopoetika* [Psychopoetics]. Barnaul, Altai Univ. Publ., 1999. 176 p.

Tarasova I. A. *Kognitivnaya poetika: predmet, terminologiya, metody* [Cognitive poetics: subject, terminology, methods]. Moscow, Infra-M Publ., 2018. 166 p. (In Russ.)

Tarasova I. A. [Conceptual field "beautiful" in the ideosphere of Georgy Ivanov]. *Logicheskii analiz yazyka. Yazyki estetiki: Kontseptual'nye polya prekrasnogo i bezobraznogo* [Logical analysis of language. Languages of aesthetics: Conceptual fields of the beautiful and the ugly]. Moscow, Indrik Publ., 2004, pp. 388–396. (In Russ.)

Tarasova I. A. *Slovar' klyuchevykh slov poezii Georgiya Ivanova* [Dictionary of key words of the poetic works by Georgy Ivanov]. Saratov, Nauka Publ., 2008. 208 p.

О. В. Евтушенко

Московский государственный лингвистический университет

(Россия, Москва)

ovae@list.ru

КОГНИТИВНЫЙ СТИЛЬ ПО ЕГО РЕПРЕЗЕНТАНТАМ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ

Статья посвящена обсуждению перспектив переноса понятия «когнитивный стиль» в филологию. Ее цель — доказать, что когнитивный стиль определяет характер и разнообразие выбираемых автором языковых приемов и таким образом оказывается вовлеченным в формирование экспрессивного воздействия текста на адресата. В качестве репрезентанта когнитивного стиля выбраны антропонимы. Источниками материала послужили романы В. П. Аксенова «Таинственная страсть», Ю. М. Полякова «Веселая жизнь, или Секс в СССР» и рассказ В. В. Набокова «Катастрофа». Исследование показало, что, выбирая или создавая имена для персонажей, автор отдает предпочтение либо идентифицирующе-категоризирующей, либо синтезирующей макромодели, он также может совмещать эти макромоде-ли, чередовать их при отборе корневой и аффиксальной морфем. Разнообразие моделей, входящих в макромоде-ли, и приращения смысла, возникающие при их взаимодействии, повышают интеллектуальное удовольствие адресата от декодирования текста. Когнитивный стиль проявляется также в разнообразии и яркости эмоционально-оценочных коннотаций антропонимов. По ним можно судить об авторе как о романтике, реалисте или критике. Важным показателем служит количественное соотношение встраиваний антропонимов в денотативное пространство текста или в ближайшее контекстное окружение, то есть свобода переключения внимания с означаемого на означающее. Делается вывод о продуктивности междисциплинарного переноса понятия «когнитивный стиль» и называются заслуживающие дальнейшего изучения репрезентанты когнитивного стиля в текстах.

Ключевые слова: когнитивный стиль, антропонимы, идентифицирующе-категоризирующая макромодель, синтезирующая макромодель, коннотации, художественный текст.

Исследования художественного текста в последнее время все теснее оказываются связанными с когнитивным моделированием [Чернейко 2017; Ревзина 2000]. Однако когнитивный разворот не должен, как представляется, ограничиваться

изучением конвенциональных и новых способов структурирования текста. Немаловажно описать работу индивидуального сознания над формированием «идеального содержания культуры», воплощаемого в «материальных телах» [Брандес 2004: 13] — языковых знаках и текстах. Наша гипотеза заключается в том, что ответ на вопрос об источниках эстетико- и эмоциогенности художественных текстов лежит не только в плоскости стилистики — его нужно искать также в языковом и текстовом воплощении когнитивного стиля автора.

Понятие «когнитивный стиль» принадлежит психологии и разрабатывалось методами этой науки [Холодная 2002]. Однако индивидуальные особенности восприятия мира, отражающиеся в лексической детализации визуальных, звуковых и пр. ощущений, лаконичность высказываний или многословие — все эти проявления когнитивного стиля давно изучаются филологами. Мы считаем, что назрела необходимость направить внимание исследователей лингвопоэтики на языковые средства и способы воплощения когнитивного стиля, а также изучить читательское восприятие результатов такого воплощения как вызывающих больший или меньший эмоциональный отклик и эстетическое удовлетворение.

Очевидно, что термин «когнитивный стиль» (далее КС) должен быть скорректирован в соответствии с предметной областью лингвистики. Под ним мы будем понимать *устойчивые индивидуальные стратегии селекции, переработки и трансляции знаний посредством языка и речи*, в том числе преобладающие ментальные действия, направленные на поиск новых способов преобразования знаний посредством языка. К стратегиям трансляции знаний будет относиться выбор для них языкового знака или целостного текста, сложность структуры, необходимой для их воплощения, однократность или неоднократность предъявления и пр.

Наложение существующих концепций КС на лингвистический материал показало познавательную продуктивность типологии А. Харрисона и Р. Брэмсона [Harrison, Braimson 1984]. Частично она была использована в работе Н. А. Мишанкиной [Мишанкина 2010], которая продемонстрировала принципиальные различия идентифицирующе-категоризирующих и синтезирующих макромоделей в научном дискурсе (следует уточнить, что разработка формальных и содержательных аспектов идентификации и характеристики изначально велась в рамках теории языковой номинации [Арутюнова 1999; Кубрякова 2004]). Выбор модели для упаковки знаний может свидетельствовать о фокусирующем (идентификация) или сканирующем (характеризация) контроле, как их понимает психология. Для выявления способности номинаций репрезентировать иные аспекты КС необходимо сравнить, какой набор знаний вкладывают в них разные авторы. Для решения поставленных задач мы сосредоточимся на антропонимах — именах персонажей.

Прежде всего, важно, является ли имя персонажа частью «герменевтического», или «энигматического», как его называет Р. Барт [Барт 1994: 458], кода. Само по себе обращение к такому коду может служить характеристикой КС, поскольку, с одной стороны, может объясняться этическими требованиями, если прототипы живы и опознаются адресатом по характерным приметам, содержащимся в тексте, а это значит, что автор предпочел работать с содержимым памяти, минимально

используя обобщение, деконструкцию и другие возможности воображения; с другой стороны, имя персонажа может задумываться автором как ключ к глубинной структуре текста, т. е. быть частью более сложной головоломки, а это показатель предпочтения работы с воображением и оперирования деконструкцией. Носителями КС первого типа являются, например, В. П. Аксенов, Ю. М. Поляков, второго — В. В. Набоков.

Если персонаж имеет прообраз, создатель художественного текста, выбирая для него имя, обычно осуществляет либо **категоризацию** (в других терминах **идентификацию**), т. е. относит к подходящей категории, либо **характеризацию**, т. е. пытается найти способ совмещения в имени целого ансамбля индивидуальных качеств.

Так, в «Таинственной страсти» В. П. Аксенова [Аксенов 2015] выбор имени для Галины Сокол (впоследствии Лукониной, а затем Евтушенко) был определен **идентифицирующе-категоризирующей макромоделью**, которая воплощена в тексте тремя разными моделями: 1) переводом (*Сокол — Фалькон*), 2) соотносением мотивирующей основы реальной фамилии с соответствующей тематической группой (*Луконина — Чеснокова*), 3) фонетическим преобразованием фамилии с сохранением ее части (*Евтушенко — Тушинская*). Сам по себе выбор этой макромодели может характеризовать героиню: как личность она имеет мало примечательных черт, все ее достоинства — принадлежность к выделенной категории «жена поэта». Впрочем, переосмысление девичьей фамилии несет в себе один **характеризующий** признак: *фалькон* — это не только сокол, но и самолет, который, будучи *стальной птицей*, способен ассоциироваться с железным характером прототипа.

Напротив, имя главной героини «Таинственной страсти» — *Ралиссы Кочевой* — получено с опорой на **синтезирующую макромодель**, которая позволяет осуществить селекцию и трансляцию деталей с помощью аллюзий: 1) фамилия прототипа (*Кармен*) отсылает к героине П. Мериме — цыганке, дочери кочевого народа, при этом героиня так же страстна, внутренне свободна, легка на подъем, отсюда и антропоним *Кочевая*; 2) имя *Ралисса* отсылает к Алисе Л. Кэрролла и характеризует героиню как девочку, попавшую в советское зазеркалье (в тексте неоднократно упоминаются *зеркала заднего вида*); 3) сочетание с именем авторского alter ego (*Лиса Ралисса и Ваксilio*) отсылает к маргинальной паре из сказки «Буратино» А. Н. Толстого; 4) «*Ралисса*» является косметическим брендом, и эта ассоциация дает приращение смыслов «иностраннй», «дорогой», «эксклюзивный». К этому следует добавить характеристики персонажа, раскрывающиеся через второй антропоним — девичью фамилию. В. П. Аксенов обыгрывает внутреннюю форму и предположительную этимологию фамилии прототипа *Змеул*, сближая змею по внешнему виду с аксельбантом. При этом раскрытие загадки (— *А вот там упоминались какие-то странные Аксельбанты*) предваряется описанием внешнего вида героини (*с туго закрученными косичками своих медовых волос*), так что характеристика (золотистый аксельбант — золотистые косы героини) осуществляется до идентификации (— *Аксельбанты — это мои родители, а также*

мои сестра и брат. Значит, по сути дела я тоже Аксельбант) [Аксенов 2015: 411–412]. В меньшей степени применительно к главной героине В. П. Аксенов использует идентифицирующе-категоризирующую макро модель: созвучие *Аксельбант* и *Аксенов* (по тексту *Акси-Вакси*) выбрано не без расчета на то, что адресат заметит сходство и интерпретирует его как изначальную предназначенность персонажей друг другу.

Из сказанного следует, что, во-первых, выбор макро модели для создания антропонима (осознанный или интуитивный) работает на выражение отношения автора к герою; во-вторых, две макро модели способны актуализироваться одновременно, создавая важные для художественной речи приращения смысла. Чем больше характеристик персонажа раскрывает отдельная модель, чем больше число комбинаций взаимодействия моделей, чем выше плотность и разнообразие моделей в тексте, тем большей когнитивной сложностью характеризуется стиль конкретного автора.

Независимо от выбираемой макро модели автор способен фокусировать внимание на звуковой оболочке имени прототипа, т. е. на номинате (например, *Андрей Вознесенский* — *Андреотис*), на сигнификате (*Кармен* — *Кочевая*) и на его референте (*Юрий Нагибин* — *Марк Аврелов*, таким образом обыграно внешнее сходство писателя со скульптурным изображением *Марка Аврелия*). При этом разные части слова способны выполнять различные по отношению друг к другу функции. Так, если корневая часть антропонима *Андреотис* идентифицирует героя с прототипом (*Андреем*) по сходству звучания имен, то его концовка *-ис* отсылает к греческому языку, вероятно, с намеком на деда-священника Вознесенского и сословную маркированность фамилии, т. е. является характеризующей. Способность актуализировать в равной степени все планы языкового знака или предпочтение одного плана другим относится к числу характеристик КС, поскольку отражает не просто семиотический процесс, а внимание автора либо к данным непосредственного восприятия (слуха — звучание имени, зрения — внешний вид прототипа, возможно, запаха — косметический бренд «Ралисса»), либо к знаниям.

Теперь сравним по выявленным параметрам КС В. П. Аксенова с КС Ю. М. Полякова. Поддающиеся декодированию антропонимы, использованные в ретроромане «Веселая жизнь, или Секс в СССР» [Поляков 2019], созданы в большинстве своем путем совмещения двух макро моделей — идентифицирующе-категоризирующей и синтезирующей, причем объем считываемой с них информации примерно одинаков. Это, прежде всего, *Ковригин* (его прототип В. А. Солоухин). Имя, возможно, связано с произведением этого писателя «Каравай заварного хлеба» (идентификация «автор такого-то текста»), но выполняет и характеризующую функцию — определяет как писателя-деревенщика, наделенного упрямством — *Ни за какие коврижки*. По такому же принципу создано имя романтической героини Виолетты Гавриловой — предположительно Евгении Симоновой, сыгравшей незадолго до описываемых событий Виолетту в фильме «Под крышами Монмартра». Усечение имени *ветренная Лета* позволяет автору дать характеристику персонажу. Несколько отличается выбор антропонима *Бесо Шотаевич Ахашени* для

Булата Шалвовича Окуджавы — идентификация осуществляется путем осознания адресатом созвучия имен, а характеристика — отсылкой к грузинским винам, причем полусладким (второе упоминание этого имени в тексте предваряется характеристикой *сладкий, как пахлава, голос Бесо Ахашени* [Там же: 39]). Остальные подпадающие дешифровке антропони́мы выбраны по созвучию с именем прототипа (т. е. предпочтение отдается одной стороне языкового знака — номинату): *Евгений Тушонкин* (Евтушенко), *Винтук* (Виктук), *Златоустский* (Золотусский). Поскольку разнообразие когнитивных моделей невелико, КС Ю. М. Полякова можно охарактеризовать как относительно простой.

Отдельная языковая единица может репрезентировать КС по ряду различных, с точки зрения психологических подходов, характеристик: фокусирующий — сканирующий контроль, ригидный — гибкий познавательный контроль, когнитивная простота — сложность. Правые члены оппозиции дают большее приращение смысла и вызывают большее удовлетворение у адресата. Задача исследователя — выявить все воздействующие на адресата составляющие КС.

Поскольку селекция и переработка информации при создании художественного текста не осуществляются бесстрастно, для полноты описания необходим анализ эмоционально-оценочных коннотаций, придаваемых антропони́мам. Учитываться должны: соотношение положительных и отрицательных коннотаций в тексте (как признак автора романтика, реалиста или критика), использование автором поругания или осмеяния отрицательных персонажей, сила связанной с оценкой эмоции.

Можно заметить, что у В. П. Аксенова отрицательные коннотации в именах персонажей ближнего круга неярки (*Фалькон*), в худшем случае в них отражается легкое подтрунивание (Юз Алешковский становится Шузом Жеребятниковым). Презрение к «чужим» передается путем неточной идентификации (то *Курченко*, то *Юрченко* при прототипе Верченко). И только враги заслуживают характеристики и яркой эмоции (*Бандерра Бригадска*). Важно, что уничижительные номинации хоть немного уравниваются возвышающими, например Юрий Казаков назван *Юрием Атамановым* (с повышением социального статуса), *Бабаджанян* стал *Пападжаняном*.

Ю. М. Поляков отдает предпочтение именам с отрицательными коннотациями, в том числе рождающимися в процессе разгадывания герменевтического кода. Так, псевдоним *М. Шатров* превращается в фамилию *Палаткин*. С помощью литоты *шатер* — *палатка* осуществляется переход из высокой историко-литературной сферы в низкую бытовую, причем языковой код в романе усилен акциональным: сюжетная линия вынуждает адресата перенаправить внимание с творческой жизни персонажа на грубо физиологическую. Значимым является и отсутствие в тексте Ю. М. Полякова возвышающих имен. Сопоставление приводит к выводу, что Полякову присущ критический КС, а Аксенову — романтический.

КС характеризуется также тем, насколько различается тщательность проработки имен главных и второстепенных персонажей. Авторы с прагматическим [Harrison, Braimson 1984] стилем мышления — его признаки можно обнаружить

у В. П. Аксенова и в еще большей степени у Ю. М. Полякова — экономят время на разработке второстепенных персонажей, используя для их именования преимущественно идентифицирующе-категоризирующие макромоделли, тогда как авторы с аналитическим стилем мышления, подобно В. В. Набокову, тщательно прорабатывают имя каждого персонажа, вписывая его в общую конструкцию текста. Так, в рассказе «Катастрофа» [Набоков 2018] не только имена главных героев Марка Штандфусса и Клары, но и эпизодической госпожи Гайзе являются ключом к дешифровке герменевтического кода. Примечательно, что созвучное имя — *Шарлотта Гейз* — В. В. Набоков использует намного позже в романе «Лолита», и тоже для обозначения матери возлюбленной главного героя.

Объектом изучения должны стать также особенности вписывания «формы» (имени персонажа) в «сверхформу», а именно количественное соотношение встраиваний имени в денотативное пространство текста, с одной стороны, и в левый / правый контекст — с другой. Примером первого может служить появление в тексте В. П. Аксенова героя с фамилией *Вертикалов* (его прототипом является В. Высоцкий): *ВВ завис над Львиной на спусковом канате* [Аксенов 2015: 12]. Здесь фамилия визуализирована с помощью объемного образа, включающего вертикально натянутый канат. Примеры второго можно найти и у В. П. Аксенова (*Ах, Вольф, — произнесла Аххо* [Там же: 533]), и у Ю. М. Полякова («*Ах, Ах-хашени пошел!*» [Поляков 2019: 40]). Такого рода данные показывают, насколько свободно фокус внимания автора переключается с означающего на означаемое, с процесса работы с языком на работу с образами.

Длительные наблюдения, остающиеся за рамками этой статьи, позволили выявить ряд языковых и речевых явлений, которые можно отнести к воплощениям КС. К антропонимам можно добавить показатели активности чувственного познания, а именно многообразие обозначений ощущений, полученных разными органами чувств, использование сложных слов и плеонастических конструкций для обозначения их оттенков; степень расчлененности и отчетливости восприятия окружающего мира, которая может проявляться либо в синкретическом обозначении пространства и времени, живого и неживого, либо в детализации, доведенной до таких нюансов, которые требуют образования сложных слов с 3–4 корнями; когнитивный темп может проявляться в объеме микротекста, необходимом автору для передачи целостного блока информации (описания, рассуждения). Ближайшей задачей исследований художественного текста должно стать расширение списка языковых маркеров КС и оценка их восприятия адресатом.

Литература

Аксенов В. П. Таинственная страсть (роман о шестидесятниках). Авторская версия. М.: ИП Бирюкова, 2015. 672 с.

Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. М.: Языки русской культуры, 1999. 896 с.

Барт Р. Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По // Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Пер. с фр. М.: Прогресс: Универс, 1994. С. 424–461.

Брандес М. П. Стилистика текста. Теоретический курс: на материале немецкого языка. 3-е изд. М.: Прогресс-Традиция: Инфра-М, 2004. 413 с.

Кубрякова Е. С. Язык и знание: На пути получения знаний о языке: Части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира. М.: Языки славянской культуры, 2004. 560 с.

Мишанкина Н. А. Лингвокогнитивное моделирование научного дискурса: дис. ... докт. филол. наук. Томск: ТГУ, 2010. 409 с.

Набоков В. В. Полное собрание рассказов. 3-е изд. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. 752 с.

Поляков Ю. М. Веселая жизнь, или секс в СССР. М.: АСТ, 2019. 576 с.

Ревзина О. Г. Язык и текст. М.: Макс-Пресс, 2020. 560 с.

Холодная М. А. Когнитивные стили. О природе индивидуального ума: учебное пособие. М.: ПЕР СЭ, 2002. 304 с.

Чернейко Л. О. Как рождается смысл: Смысловая структура художественного текста и лингвистические принципы ее моделирования. М.: Гнозис, 2017. 208 с.

Harrison A. F., Brainson R. M. The art of thinking: Strategies for asking questions, making decisions, and solving problems. New York: Berkley Books, 1984. 208 p.

O. V. Evtushenko

Moscow State Linguistic University

(Russia, Moscow)

ovae@list.ru

COGNITIVE STYLE THROUGHOUT ITS REPRESENTATIVES IN A LITERARY TEXT

The article discusses the prospects for transferring the concept of “cognitive style” to philology. Its goal is to prove that the cognitive style determines the structure and variety of stylistic devices chosen by the author and thus becomes involved in the formation of the expressive influence of the text on the addressee. Anthroponyms were chosen as a representative of the cognitive style. The sources of the material were the novels “Mysterious Passion” by A. P. Aksenov, “Fun Life, or Sex in the USSR” by Yu. M. Polyakov and the story “Details of a Sunset” by V. V. Nabokov. The study showed that the author prefers either an identifying-categorizing or synthesizing model, when he chooses or creates names for characters; he can also combine these models, alternate them when selecting the root and affix morphemes. The variety of submodels included in models and the increments of meaning arising from their interaction increase the recipient’s intellectual pleasure from decoding the text. The cognitive style is also manifested in the diversity and brightness of the emotional-evaluative connotations of anthroponyms. They can be used to view the author as a romantic, realist or critic. An important indicator is the quantitative ratio of the embeddings of anthroponyms in the denotative space of the

text or in the immediate contextual environment, that is, the freedom to switch attention from the signified to the signifier. A conclusion is made about the productivity of the interdisciplinary transfer of the concept of “cognitive style” and the representatives of the cognitive style in texts that deserve further study are listed.

Key words: cognitive style, anthroponyms, identifying-categorizing model, synthesizing model, connotations, literary text.

References

Arutyunova N. D. *Yazyk i mir cheloveka* [Language and the world of man]. Moscow, Yazyki Russkoi Kul'tury Publ., 1999. 896 p.

Barthes R. Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe. *Semiotique narrative et textuelle*, ed. Cl. Chabrol. Paris, Larousse, 1973, pp. 29–54. (Rus. ed.: Bart R. *Tekstovyi analiz odnoi novelly Edgara Po* [Textual analysis of a short story by Edgar Poe]. Bart R. *Izbrannye raboty: Semiotika. Poetika*. Moscow, Progress: Univers Publ., 1994, pp. 424–461).

Brandes M. P. *Stilistika teksta. Teoreticheskii kurs: na materiale nemetskogo yazyka* [Stylistics of the text. Theoretical course: on the material of the German language]. Moscow, Progress-Traditsiya: Infra-M Publ., 2004. 413 p.

Cherneiko L. O. *Kak rozhdaetsya smysl: Smyslovaya struktura khudozhestvennogo teksta i lingvisticheskie printsipy ee modelirovaniya* [How meaning is born: The semantic structure of a literary text and the linguistic principles of its modeling]. Moscow, Gnozis Publ., 2017. 208 p.

Kholodnaya M. A. *Kognitivnye stili. O prirode individual'nogo uma* [Cognitive styles. On the nature of the individual mind]. Moscow, PER SE Publ., 2002. 304 p.

Kubryakova E. S. *Yazyk i znanie: Na puti polucheniya znaniy o yazyke: Chasti rechi s kognitivnoi tochki zreniya. Rol' yazyka v poznanii mira* [Language and knowledge: towards acquiring the knowledge about language: parts of speech from the cognitive point of view. The role of language in the world cognition]. Moscow, Yazyki Slavyanskoi Kul'tury Publ., 2004. 560 p.

Mishankina N. A. *Lingvokognitivnoe modelirovanie nauchnogo diskursa*. Diss. dokt. filol. nauk [Linguo-cognitive modeling of scientific discourse. Dr. philol. sci. diss.]. Tomsk, 2010. 409 p.

Revzina O. G. *Yazyk i tekst* [Language and text]. Moscow, Maks-Press, 2020. 560 p.

Б. В. Орехов

*Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»
(Россия, Москва)
nevmenandr@gmail.com*

Д. С. Степина

*Институт лингвистических исследований РАН
(Россия, Санкт-Петербург)
setare497@gmail.com*

ПЕРСИДСКИЙ ПОЭТИЧЕСКИЙ КОРПУС

В тексте речь идет о технических принципах, легших в основу нового корпуса персидского языка, размещенного в интернете по адресу linghub.ru/persian_poet_corpus. Корпус принадлежит к типу поэтических, то есть содержит в себе стихотворные произведения и имеет специальную разметку, отражающую стиховой уровень организации текста, в нашем случае — это метр и рифма. Корпуса подобного типа уже созданы для русского, башкирского и чешского языков. В случае с персидским языком создание корпуса было сопряжено с дополнительными сложностями, так как мы не располагаем инструментами автоматической разметки нескольких ключевых параметров персидского языка (например, нет возможности сделать фонетическую транскрипцию или транслитерацию текста). Корпус составляют тексты общим объемом около 4 млн токенов, представленных в 16 тыс. произведений. Корпус разнообразен с жанровой (15 наименований), авторской и временной точки зрения, так как охватывает сочинения нескольких десятков авторов, живших на протяжении IX–XVII веков. Тексты имеют морфологическую разметку. Стихотворный метр заимствован с сайта ganjoor.net, а разметка рифмы и редифа осуществлена собственными силами.

Ключевые слова: поэтический корпус, корпусная поэтика, персидская поэзия, разметка рифмы, редиф.

За последние годы типология корпусов расширилась новой разновидностью — поэтическими корпусами. Пионерским стал поэтический корпус в составе НКРЯ [Гришина и др. 2009], затем появились башкирский поэтический корпус (исследовательская монография на его материале [Орехов 2019a]), корпус чешского стиха [Plecháč, Kolár 2015]. Такие корпуса основываются на текстовых коллекциях,

состоящих из поэтических произведений, и имеют специализированную разметку, описывающую особенности стихотворного типа речи.

В первую очередь, такие ресурсы способствуют изучению языка поэзии корпусными и количественными методами [Корпусный анализ 2013, Корпусный анализ 2014, Quantitative approaches 2019], но этой сферой применения не ограничиваются. В случае некоторых исследовательских задач, не имеющих прямого отношения к истории литературы, поэтические корпуса становятся самыми удобными или даже единственными инструментами [Сичинава 2012], которыми может воспользоваться лингвист.

Несмотря на то, что исследователям доступно некоторое количество корпусов персидского [Hashemi et al 2010, Bijankhan et al 2011, Pilevar et al 2011, Kashefi 2018], средневековый поэтический материал имеет для иранистики особый интерес. Стихотворные тексты этого периода составили основу литературного канона, это признанные (в том числе за пределами иранского ареала влияния) языковые образцы, на которые в дальнейшем ориентировались как на источник стиля, и которые присутствовали в активной памяти у образованной части носителей.

В 2020 году в интернете размещен Персидский поэтический корпус. Его основу составили стихотворные тексты на классическом персидском языке IX–XVII веков. Общий объем коллекции составляет 4,3 млн токенов — произведения, собранные на сайте giga.ir. В качестве корпусного менеджера использована платформа Tsakorpus, разработанная Т. А. Архангельским.

При том, что интернет предоставляет широкий выбор сайтов, на которых можно найти иранскую поэзию, кажется, что остальные ресурсы содержат ощутимо меньшее число текстов. giga.ir позволил включить в корпус более 16 тыс. стихотворных произведений, которые были получены с сайта в автоматическом режиме.

Встроенные в сайт корпуса поисковые механизмы могут ограничивать область поиска так, чтобы он производился только по подмножеству документов, удовлетворяющих требованиям пользователя. Эти требования могут касаться авторства, датировки и жанровой принадлежности текстов. Чтобы такая работа с поиском стала возможна, каждый документ в коллекции должен быть снабжен метаинформацией — набором меток, характеризующих текст целиком. В случае персидского поэтического корпуса этот набор включает имя автора, латинскую транслитерацию имени автора, жанр произведения и дату его создания.

В корпус вошли произведения порядка 25 известных авторов, а также некоторое количество текстов, авторство которых не установлено. Самым представленным в корпусе поэтом стал Руми, на долю которого приходится более 4200 стихотворений. Жанры произведений определяются традиционной персидской поэтикой: газели, касыды, маснави, рубаи и др. Самый представленный жанр — газели (ок. 15 млн токенов), второй по объему — касыды (ок. 700 тыс. токенов).

Дата текста в метаинформации указана предельно обобщенно с точностью до столетия. Наибольший текстовый объем приходится на произведения, созданные в XIII в. (около 5250 документов). Некоторые тексты имеют двойную датировку: «X или XI в.», «XII или XIII в.» Такие случаи не включаются в выдачу при поиске по произведениям X в. (таких в корпусе меньшинство) или XIII в.

Поиск в корпусе возможен благодаря разметке — специальным машиночитаемым указаниям, как нужно трактовать тот или иной языковой факт. Разметка осуществляется с помощью системы конвенциональных ярлыков (тегов). Базовая разметка для корпусов всех языков, кроме языков изолирующего типа, — это т. н. морфологическая разметка, то есть информация о том, к какой части речи принадлежит каждое слово, какая у этого слова начальная форма (для языков с высокой флективностью), в лучшем случае — подробная характеристика морфологической формы. Традиционно результат разметки кодируется в формате XML. Хотя для компьютерных систем формат хранения непринципиален, считается, что XML приемлем для ручного контроля размеченного материала: лингвисту удобно читать текст в XML и при необходимости вносить правки.

Начальная морфологическая разметка текстовой коллекции персидского корпуса была произведена Т. В. Кононовой [Кононова 2017]. Эта разметка охватывает приблизительно 90 % токенов корпуса и 75 % уникальных словоформ.

Чтобы повысить качество разметки, 30 частотных словоформ были обработаны нами вручную, что позволило поднять охват размеченных слов на ~ 2 %. До этой операции без разметки оставались такие слова, как: *ای, رگ, کی, هم, ه, تس, ا*.

В ходе работы потребовалось также упорядочить и систематизировать набор грамматических тегов. Первоначальный набор содержал явные непоследовательности. Так, для одного и того же класса предлогов имелось два разных тега: P и PREP. В теории один из них можно было бы использовать для отдельно стоящих предлогов, а второй для слитного написания с местоимением, но такое различие не проводилось последовательно, поэтому в текущей версии корпуса все предлоги обозначаются тегом PREP. В первоначальном варианте разметки имелся тег BE, которым непоследовательно обозначались как редкие сочетания префикса *be-* и форм претерита, так и формы сослагательного наклонения. Для форм сослагательного наклонения при этом уже существовала метка SUB, поэтому было решено удалить тег BE и во всех случаях заменить его на SUB. Также был удален тег PREFIX, которым обозначались разнородные с грамматической точки зрения префиксальные формы.

Эта работа нуждается в продолжении в сотрудничестве со специалистами по персидской грамматике. Актуальный набор грамматических тегов отражен на странице корпуса linghub.ru/persian_poet_corpus.

Специфику поэтического корпуса должна отражать поэтическая разметка, фиксирующая особенности организации текста на стиховом уровне. Для корпусов европейских языков параметрами такой разметки выступают метр и длина строки, нахождение слова в позиции рифмы. Аналогичные сведения с поправкой на принципы восточного стихосложения мы попытались отразить в Персидском поэтическом корпусе.

Стих классической персидской поэзии строится на заимствованной из арабской культуры квантитативной системе *аруз* [Thiesen 1982]. Мы не располагали доступными компьютерными инструментами, способными определять метр аруза для произвольного стихотворного текста. На сайте riga.ir также отсутствуют метрические

пометы, но для части текстов метр отмечен на сайте ganjoor.net. В автоматическом режиме мы опросили интерфейс поиска сайта ganjoor.net, отправляя ему запросы, содержащие первые строки каждого стихотворения из нашей коллекции. Если стихотворение находилось, мы искали пометы о метрической характеристике стихотворения (таковые имелись не для всех найденных произведений). В результате метрическую характеристику удалось сформулировать для 567 текстов. В будущем этот набор может стать обучающей выборкой для тренировки автоматических средств метрической разметки. Так как метр характеризует не отдельную строку, а весь текст целиком, он стал одним из параметров метаинформации.

Отдельную проблему составила разметка рифменной позиции. В данном случае нужно отметить несколько технических особенностей, присущих персидской классической поэзии.

Во-первых, помимо привычного европейскому читателю созвучия (окончаний) слов на конце строки, восточная поэтика эксплуатирует прием, который называется *редиф*, то есть повторение одного и того же слова на концах строк, и этот прием не заменяет рифму, а соседствует с ней. Иными словами, рифма может располагаться не в финальной позиции строки, а в позиции, предшествующей последнему слову в строке (в случае, если длина реди́фа — одно слово; встречаются случаи, когда реди́ф охватывает два слова). Реди́ф в нашем корпусе размечен как отдельное от рифмы фоностиховое явление. Пользователю доступен поиск по словам в позиции реди́фа.

Во-вторых, существует известная неконсистентность в объеме понятия «строка» в европейском и восточном учениях о стихе. Справедливо считать, что восточная поэтика понимает под «строкой», разделенной цезурой, то, что в европейской традиции составляет две соседние строки (подробнее об этом см. [Орехов 20196]). Главным практическим следствием этого положения является то, что рифмующиеся слова нужно искать не только на концах строк (в смысле аруза), но и на концах полустиший (миср).

В-третьих, рифма — это пары созвучных слов, то есть фонетическое явление. В то же время мы не располагаем автоматическими средствами фонетической транскрипции персидского текста. Учитывая, что персидский язык использует консонантную графику, это накладывает дополнительные ограничения на алгоритм поиска созвучий.

Обычно жанровое определение текста подразумевает и определенный тип строфики. Так, *маснави* — это строки со сдвоенной (смежной) рифмовкой. В то же время при детектировании рифмы мы решили отказаться от подсказок в виде жанрового определения и опираться только на реальные созвучия слов. Такой подход позволит выявить нестандартные случаи, при которых автор использует не ту строфическую форму, которую требует жанр.

В текущих условиях единственный возможный путь — это опора на графический облик слова, при этом от созвучия на письме может фактически остаться только одна общая графема, как в паре слов دَر и سَر — [dār] и [sār]. Всё это снижает точность определения позиции рифмы для словоформы.

Алгоритм, использованный при разметке корпуса, в первую очередь определяет реди́ф (включая возможное его появление на конце полустихия), а затем ищет рифму в предшествующих реди́фу словах, ориентируясь на общность финальных графем слова. Оценка точности такого алгоритма требует ручной разметки, которая пока не проводилась. Возможно, в будущем в корпусе стоит переразметить позицию рифмы, используя более интеллектуальные механизмы, см. [Plecháč 2018].

Дальнейшая работа над корпусом должна включать прежде всего совершенствование морфологической разметки (снабжение тегами неразмеченных словоформ, унификацию и систематизацию набора грамматических помет), пользовательского интерфейса (транскрипция и/или транслитерация персидского текста) и метрического описания текста (доразметка стиховедческих параметров).

Литература

Гришина Е. А., Корчагин К. М., Плунгян В. А., Сичинава Д. В. Поэтический корпус в рамках НКРЯ: общая структура и перспективы использования // Национальный корпус русского языка: 2006–2008. Новые результаты и перспективы. СПб.: Нестор-История, 2009. С. 71–113.

Кононова Т. Л. Создание корпуса классической персидской поэзии. Выпускная квалификационная работа. М., 2017. 68 с.

Корпусный анализ русского стиха. М.: Издательский центр «Азбуковник», 2013. 266 с.

Корпусный анализ русского стиха. Вып. 2. М.: Издательский центр «Азбуковник», 2014. 346 с.

Орехов Б. В. Башкирский стих XX века: корпусное исследование. СПб.: Алетейя, 2019а. 344 с.

Орехов Б. В. Метр отрезков длиннее строки в башкирском силлабическом стихе // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2019б. Т. 78. № 2. С. 41–50

Сичинава Д. В. Поэтический подкорпус Национального корпуса русского языка: несколько примеров поиска стиховедческой информации // Славянский стих. М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2012. С. 482–491.

Bijankhan M. et al. Lessons from building a Persian written corpus: Peykare // Language resources and evaluation. 2011. V. 45. No. 2. P. 143–164.

Hashemi H. B., Shakery A., Faili H. Creating a Persian-English comparable corpus // International Conference of the Cross-Language Evaluation Forum for European Languages. Springer, Berlin, Heidelberg, 2010. P. 27–39.

Kashefi O. MIZAN: a large persian-english parallel corpus // arXiv preprint arXiv:1801.02107. 2018.

Kilgarrieff A. et al. The Sketch Engine: ten years on // Lexicography. 2014. Vol. 1. No. 1. P. 7–36.

Pilevar M. T., Faili H., Pilevar A. H. Tep: Tehran english-persian parallel corpus // International Conference on Intelligent Text Processing and Computational Linguistics. Springer, Berlin, Heidelberg, 2011. P. 68–79.

Plecháč P., Kolár R. The Corpus of Czech Verse // *Studia Metrica et Poetica*. 2015. 2/1. P. 107–118.

Plecháč P. A collocation-driven method of discovering rhymes (in Czech, English, and French poetry) // *Taming the Corpus*. Cham: Springer, 2018. P. 79–95.

Quantitative approaches to versification. [Praha:] Institute of Czech Literature of the Czech Academy of Sciences, 2019. 275 p.

Thiesen F. A Manual of classical Persian prosody with chapters on Urdu, Karakhandic, and Ottoman prosody. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1982. 242 p.

B. V. Orekhov

National Research University “Higher School of Economics”

(Russia, Moscow)

nevmenandr@gmail.com

D. S. Stepina

The Institute for Linguistic Studies, Russian Academy of Sciences

(Russia, Saint Petersburg)

setare497@gmail.com

PERSIAN POETIC CORPUS

The text deals with the technical principles that formed the basis of the new corpus of the Persian language published on the Internet at linghub.ru/persian_poet_corpus. The corpus is of the poetic type, i. e. it contains poetic works and has a special markup representing the poetic level of the text structure, in our case it is meter and rhyme. Corpora of this type have already been created for the Russian, Bashkir and Czech languages. In the case of Persian, the development of the corpus was more difficult because we do not have tools for automatic markup of several key parameters of the Persian language (for example, it is impossible to make phonetic transcription or transliteration of the text). The corpus consists of texts with a total amount of about 4 million tokens, represented in 16 thousand works. The corpus is diverse from the genre (15 items), author's and time points of view, as it covers the works of several dozens of authors who lived during the 9th–17th centuries. The texts have morphological markup. The poetic meter was borrowed from ganjoor.net, and the markup of the rhymes and the redif is done by our own efforts.

Key words: poetic corpus, corpus poetics, Persian poetry, rhyme markup, redif.

References

Bijankhan M. et al. Lessons from building a Persian written corpus: Peykare. *Language resources and evaluation*, 2011, vol. 45, no. 2, pp. 143–164.

Hashemi H. B., Shakery A., Faili H. Creating a Persian-English comparable corpus. *International Conference of the Cross-Language Evaluation Forum for European Languages*. Springer, Berlin, Heidelberg, 2010, pp. 27–39.

Grishina E. A., Korchagin K. M., Plungyan V. A., Sichinava D. V. [Poetic corpus within the RNC: general structure and prospects of use] *Natsional'nyi korpus russkogo yazyka: 2006–2008. Novye rezul'taty i perspektivy* [Russian National Corpus: 2006–2008. New results and prospects]. Saint Petersburg, 2009, pp. 71–113. (In Russ.)

Kashefi O. MIZAN: A large Persian-English parallel corpus arXiv preprint arXiv:1801.02107. 2018.

Kilgarrieff A. et al. The Sketch Engine: ten years on. *Lexicography*, 2014, vol. 1, no. 1, pp. 7–36.

Korpusnyi analiz russkogo stikha [Corpus analysis of the Russian verse]. Moscow, Azbukovnik Publ., 2013. 266 p.

Korpusnyi analiz russkogo stikha [Corpus analysis of the Russian verse]. Issue 2. Moscow, Azbukovnik Publ., 2014. 346 p.

Kononova T. L. *Sozдание korpusa klassicheskoi persidskoi poezii* [Creating a corpus of classical Persian poetry]. Graduation work. Moscow, 2017. 68 p.

Orekhov B. V. *Bashkirskii stikh XX veka: korpusnoe issledovanie* [Bashkir verse of the 20th century. Corpus study]. St. Petersburg, Aleteiya Publ., 2019. 344 p.

Orekhov B. V. [Meter of segments longer than a line in Bashkir syllabic verse]. *Izvestiya RAN. Seriya literatury i yazyka*, 2019, vol. 78, no. 2, pp. 41–50. (In Russ.)

Pilevar M. T., Faili H., Pilevar A. H. Tep: Tehran English-Persian parallel corpus. *International Conference on Intelligent Text Processing and Computational Linguistics*. Springer, Berlin, Heidelberg, 2011, pp. 68–79.

Plecháč P., Kolár R. The Corpus of Czech verse. *Studia Metrica et Poetica*, 2015, 2/1, pp. 107–118.

Plecháč P. A collocation-driven method of discovering rhymes (in Czech, English, and French poetry). *Taming the Corpus*. Springer, Cham, 2018, pp. 79–95.

Quantitative approaches to versification. Institute of Czech Literature of the Czech Academy of Sciences, 2019. 275 p.

Sichinava D. V. [Poetic subcorpus of the Russian National Corpus: several examples of the search for poetic information]. *Slavyanskii stikh* [Slavic verse]. Moscow, Rukopisnye pamyatniki Drevnei Rusi Publ., 2012, pp. 482–491.

Thiesen F. *A manual of classical Persian prosody with chapters on Urdu, Karahandic, and Ottoman prosody*. Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1982. 242 p.

С. О. Савчук

Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН

(Москва, Россия)

savsvetlana@mail.ru

МУЛЬТИМЕДИЙНЫЙ ПОЭТИЧЕСКИЙ КОРПУС: ОБЩАЯ СТРУКТУРА И ПЕРСПЕКТИВЫ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ¹

В статье представлен мультимедийный поэтический корпус как новый инструмент исследования звучащего стихотворного текста. Приводится краткий очерк истории изучения звучащего поэтического слова в России и основная проблематика исследований. Новый корпус предоставляет возможность не только анализировать устное исполнение поэзии, но и сравнивать разные интерпретации стихотворений. В нем собраны образцы поэтических текстов в авторском, профессиональном (актерском) и непрофессиональном исполнении. Обсуждается состав и структура корпуса, методика отбора и способ организации материала, особенности поиска и перспективы использования корпусных инструментов. Корпус позволяет сравнивать письменный текст с его звучанием, сопоставлять разные интерпретации звучащего стиха, что представляет интерес для изучения фонетических и просодических явлений, открывает большие возможности для стиховедческих исследований, исследований поэтического синтаксиса и семантики и др.

Ключевые слова: мультимедийный поэтический корпус, звучащая художественная речь, варианты исполнения

1. Из истории изучения звучащей поэтической речи

Интерес к изучению звучащей стихотворной речи возник в конце XIX в., после знакомства с работами немецкого исследователя Э. Сиверса, обратившего внимание литературоведов на важность анализа устного прочтения лирических произведений, прежде всего самими авторами. В начале XX в. он провозгласил создание «произносительно-звуковой филологии», к задачам которой он относил изучение законов живой, звучащей речи [Золотухин, Шмидт 2014]. В России идеи Сиверса оказались близки филологам, входившим в ОПОЯз (В. Б. Шкловский, Б. М. Эйхенбаум,

¹ Работа выполнена при поддержке гранта Министерства науки и высшего образования РФ на реализацию крупных научных проектов по приоритетным направлениям научно-технического развития (соглашение № 075-15-2020-793).

В. М. Жирмунский, О. М. Брик, Б. В. Томашевский, Ю. Н. Тынянов, С. И. Бернштейн, Л. П. Якубинский и др.). Они послужили толчком к изучению стихотворных произведений с учетом специфики их звучания и к исследованию невербальных компонентов стиха, таких как мелодика, темп, тембр и др. (см., например, [Эйхенбаум 1969; Эйхенбаум 1922; Тынянов 1924; Жирмунский 1977; Бернштейн 1977]).

Звучащий стих в 1920-е годы стал объектом междисциплинарных исследований в Институте живого слова, в лаборатории экспериментальной фонетики при Петроградском университете, в Институте истории искусств. С 1923 г. основная работа была сосредоточена в Комиссии по изучению художественной речи (КИХР) под руководством С. И. Бернштейна. В рамках работы комиссии был организован сбор записей чтения ведущими поэтами, начато использование этих записей для изучения особенностей поэтических текстов и изучения приемов авторской декламации. Если вначале в фокусе интереса комиссии были записи только авторского произнесения, то в дальнейшем в коллекцию были включены записи известных чтецов-декламаторов и актеров. Вместе с этим расширилась и научная задача, она включила изучение художественной речи во всех ее разновидностях, то есть произнесения стихов, художественной прозы и ораторской речи. Интересно, что одной из форм работы комиссии были предложенные С. Г. Вышеславцевой и И. М. Шеллингером опыты в области так называемой экспериментальной декламации, когда одно и то же стихотворение подготавливалось несколькими декламаторами независимо друг от друга, затем записывалось и подвергалось членами комиссии сравнительному анализу [Золотухин, Шмидт 2014]. Отметим, что возможность сравнивать разные исполнительские версии сближает эту методику с принципом использования конструируемого параллельного мультимедийного корпуса.

Помимо научного направления решались и научно-практические задачи: сбор коллекции записей сохранил для истории голоса поэтов Серебряного века, известных актеров и декламаторов 1920–1930-х годов; на научных основах была построена теория декламации и разработана методика выразительного чтения, созданы учебники и пособия для преподавания в театральных и педагогических учебных заведениях. Подробнее об истории КИХР и собранной коллекции см. [Золотухин, Шмидт 2014].

Когда в середине 1930-х годов комиссия была расформирована и архивы записей закрыты, это научное направление по понятным причинам практически потеряло экспериментальную базу для своего развития и утратило популярность. В настоящее время интерес к изучению звучащей стихотворной речи — как научный, так и практический — вновь усилился (см. об этом [Князева 2015: 158], отметим также работу В. Золотухина и В. Шмидта по восстановлению истории КИХР и публикации результатов исследований 1920–1930-х годов [Звучащая 2018]). Издаются звуковые поэтические коллекции, например, архивные аудиодиски с авторским исполнением стихов [Крючков 2005], аудиопроjekt П. Крючкова «Звучащая поэзия» при поддержке журнала «Новый Мир», или звуковой архив, созданный при кафедре Истории русской литературы СПбГУ, в котором представлено авторское чтение более 90 петербургских поэтов разных поколений. Собрание содержит архивные

материалы авторского чтения 1960–1980-х гг. и записи 2009–2010 гг. [Валиева 2015]. Наблюдается возрождение интереса к детальному акустическому и артикуляционному анализу озвученного письменного текста при помощи новейших цифровых технологий [Златоустова 1977, Янко 2014].

В связи с этим проект создания мультимедийного поэтического корпуса, которому посвящена настоящая статья, представляется очень своевременным.

2. Мультимедийный поэтический корпус: состав текстов

В чем отличие создаваемого современного корпуса от коллекций фонодокументов, обычно используемых для инструментального анализа поэтической речи? Идея включения стихотворного материала в мультимедийный модуль в составе НКРЯ была предложена Е. А. Гришиной при разработке Мультимедийного параллельного корпуса (МультиПАРКа). Мультимедийный параллельный корпус предназначен для исследования разных способов произнесения одного и того же высказывания в сходных обстоятельствах разными говорящими [Гришина 2015; Grishina et al. 2012]. Стихотворный материал подходит для этих целей наилучшим образом, поскольку при чтении наизусть расхождения в словесном составе текстов минимальны, и на первый план выходят невербальные отличия — интонационные, тембровые, динамические характеристики голоса, кинесические особенности. Таким образом, Мультимедийный поэтический корпус открывает доступ не только к анализу звучащего поэтического слова, но и позволяет сравнивать различные варианты интерпретации одного текста.

Материалом корпуса служат записи исполнения стихотворных текстов. Корпус будет включать не только аудиозаписи, но и видеозаписи выступлений, что стало возможно благодаря современному уровню развития техники. Это позволит проводить анализ не только звучащей стороны речи, но и анализировать видеоряд — жесты, мимику, позы, которые соотносятся со звучащей стихотворной речью и являются составной частью исполнения (представления).

На первом этапе используются открытые источники, представленные в сети Интернет, в дальнейшем надеемся привлечь архивные материалы из фондов Гостелерадио, музейных коллекций и т. д. Формирование пилотного корпуса мы начали, как намечалось Е. А. Гришиной, с поэзии А. Ахматовой в исполнении автора и актрис С. Крючковой, М. Тереховой и др., а также стихов А. С. Пушкина в исполнении М. Козакова, Э. Марцевича, И. Смоктуновского и стихов С. Есенина в исполнении Е. Винокурова, А. Вознесенского, Е. Евтушенко, Р. Казаковой и др. поэтов. Состав авторов предполагается сделать максимально широким, однако предпочтение будет отдаваться тем авторам, стихи которых представлены в нескольких вариантах исполнения.

По составу исполнителей эти варианты могут быть отнесены к трех типам: 1) авторское чтение своих стихов, 2) профессиональное чтение в исполнении мастеров художественного слова (актеров, чтецов, дикторов радио и телевидения), 3) непрофессиональное чтение людьми разных возрастов и профессий, не обученными специальным приемам декламации.

Принято считать, что авторское чтение стихов отличается от исполнительского [Эйхенбаум 1969; Бернштейн 1977; Золотухин 2010]. Авторское исполнение ориентировано на фонетическую сторону стиха, передачу его мелодики, а исполнительское чтение более «прозаическое», оно ориентировано на синтаксическую структуру, передачу смысла стиха и расставляет акценты, более свойственные практической речи [Бернштейн 1977: 212]. Если иметь в виду сценическое исполнение, то лучше говорить о драматизации: актер «разыгрывает» стихотворение, сопровождая чтение жестами, мимикой, сменой поз [Бернштейн 1977: 213]. Что касается непрофессионального исполнения, любительского или школьного, то любители, скорее всего, демонстрируют склонность к той или иной манере исполнения.

3. Особенности организации материала

Материал в корпусе организован на принципах параллельного сопоставления текстов, поскольку каждое стихотворение каждого поэта представлено как минимум в двух версиях. Одна версия — печатная публикация по авторитетному изданию — служит каноническим инвариантом. Остальные версии — это записи чтения стихотворения разными исполнителями, представленные в двух модусах — в виде аудио-/видеозаписи и в виде текстовой расшифровки. Нужно ли каждую версию исполнения в виде аудиовизуальной записи сопоставлять с ее расшифровкой, если читается одно и то же стихотворение и, следовательно, все они имеют один и тот же инвариант? Необходимость сопровождать каждый видеоклип его транскриптом, не ограничиваясь демонстрацией инварианта, объясняется тем, что в разных исполнительских версиях присутствуют не только различия на невербальном уровне (паузы, интонация, ударения, жестовое сопровождение и пр.), которые зафиксированы в видео-/аудиозаписи, но могут встречаться трансформации текста и на вербальном уровне (перестановки, пропуски, замены слов и др.). Обычно такие трансформации встречаются при чтении наизусть. Вопреки ожиданиям это явление довольно распространено и обнаружено в нашем небольшом пилотном корпусе. Так, в стихотворении А. А. Ахматовой в исполнении И. Е. Ясиной дважды зафиксирована замена слов (звучащее слово взято в квадратные скобки, соответствующее ему слово, представленное в инварианте, зачеркнуто).

- (1) Слава тебе, безысходная боль!
Умер вчера сероглазый король.
Вечер осенний был душен и ал,
Муж мой, вернувшись, ~~спокойно~~ [с работы] сказал:
«~~Знаешь~~ [нынче] с охоты его принесли,
Тело у старого дуба нашли.
Жаль королеву. Такой молодой!..
За ночь одну она стала седой».
[А. А. Ахматова. Сероглазый король (исп. И. Е. Ясина)].

Еще более значительны отличия от оригинала в исполнении В. И. Качаловым стихотворения С. Есенина «Клен»: в нем отмечены замены морфем, слов, пропуск целых строк.

- (2) Клён ты мой опавший, клён ~~задеденелый~~[обледенелый],
Что стоишь ~~нагнувшись~~[согнувшись] под метелью белой?
~~Или~~[Али] что увидел? ~~Или~~[Али] что услышал?
Словно за деревню погулять ты вышел.
И, как пьяный сторож, ~~выйдя на~~ [не найдя] дорогу,
~~Утонул~~[Затонул] в сугробе, приморозил ногу.
Ах, и сам я нынче чтой-то стал нестойкий,
Не дойду до дому с дружеской попойки.
Там вон встретил вербу, там сосну приметил,
Распевал им песни под метель о лете.
Сам себе казался я таким же клёном,
Только не опавшим, а всюю зелёным.
~~И, утратив скромность, одуревши в доску,~~
~~Как жену чужую, обнимал березку.~~

Подобные случаи вариативного исполнения могут представлять известный интерес для исследователей устного стиха и потому должны быть зафиксированы в транскриптах и специально отмечены. О вариативности звучащего текста на примере другой коллекции см. [Валиева 2015: 154–155].

Тексты в корпусе снабжены разными видами разметки. Метатекстовая разметка кодирует описание текстовых признаков (автор, название, дата создания, жанр и др.). Морфологическая и семантическая аннотация описывает морфологические, семантические признаки словоформ и позволяет осуществлять поиск контекстов, содержащих определенные лингвистические единицы или их модели (словоформы, лексемы, конструкции). Разметка, используемая в поэтическом корпусе (метрические признаки, рифма), содержится в каноническом (печатном) инварианте стихотворения. Социологическая разметка, а также разметка ударений и просодического членения [Кривнова 2016] представлена в исполнительских версиях.

В базе данных корпуса каждая запись разделена на клипы продолжительностью от 5 до 20 сек.; соответствующая текстовая расшифровка, а также каноническая версия разделены на фрагменты (в среднем соответствующие одной строфе); клипы и тексты выровнены между собой. Таким образом, по запросу на какое-либо слово или конструкцию будет выдаваться содержащий эту единицу фрагмент канонического текста и одного или нескольких вариантов исполнения. При этом каждый текстовый фрагмент исполнения будет сопровождаться видео- или аудиоклипом, который можно прослушать и сохранить с целью дальнейшего анализа с помощью внешних программ.

4. Организация поиска

В корпусе организован поиск по метатекстовым признакам, на основе которых можно отбирать свой собственный подкорпус, наиболее подходящий для решения исследовательских задач. По признаку «автор» (фамилия, пол, год рождения) можно выбрать все тексты какого-либо конкретного поэта, либо разных поэтов определенного пола или возраста во всех вариантах исполнения. По «названию» можно

отобрать все исполнительские версии определенного стихотворения и сравнивать разные трактовки между собой. Признак «исполнитель» (фамилия, пол, год рождения) собирает в один подкорпус все тексты в чтении конкретного исполнителя (автора, актера или чтеца) или исполнителей, подобранных по какому-нибудь социологическому признаку (полу, возрасту). Признак «тип исполнения» дает возможность отбора в подкорпус всех стихотворений в авторском чтении, в профессиональном или непрофессиональном исполнении, что облегчает поиск общих особенностей и различий в разных типах чтения. Метрическая разметка позволяет отбирать тексты, написанные определенным стихотворным размером, имеющие определенный тип рифмовки и др. Если использовать сочетание разных признаков, можно предельно сузить и конкретизировать поиск нужного материала.

Так, например, по запросу «автор — “Ахматова”» и «название — “Приговор”» получаем 4 текста: каноническую печатную версию стихотворения (3) и три версии чтения. Из них одна (4) относится к актерскому исполнению, две другие (5–6) — к непрофессиональному исполнению. На запрос по лексико-грамматическим или семантическим признакам будут выданы фрагменты, содержащие запрашиваемую единицу (например, лексему *праздник*). В печатной версии размечены сильные доли (‘), тип рифмы и размера (в данном случае Х5ж — пятистопный хорей, женская рифма). В транскриптах размечены ударения и границы просодических швов (| и ||).

- (3) Х5ж А не то́... Горя́чий ше́лест ле́та
Х5м Сло́вно **пра́здник** за мойм окно́м.
Х5ж Я давно́ предчу́ствовала э́тот
Х5м Све́тлый де́нь и опу́сте́лый до́м.
[А. А. Ахматова. Приговор («И упало каменное слово...»)
(1939.06.22)]

- (4)  А не то́... || Горя́чий ше́лест ле́та
Сло́вно **пра́здник** | за мойм окно́м. ||
Я давно́ предчу́ствовала э́тот ||
Све́тлый де́нь || и опу́сте́лый до́м. ||
[А. А. Ахматова. Приговор (исп. С. Крючкова) (2010)]

- (5)  А не то́... || Горя́чий ше́лест ле́та||
Сло́вно **пра́здник** за мойм окно́м. ||
Я давно́ || предчу́ствовала э́тот ||
Све́тлый де́нь || и опу́сте́лый до́м. ||
[А. А. Ахматова. Приговор (исп. К. Москаленко) (2009)]

- (6)  А не то́... || Горя́чий ше́лест ле́та||
Сло́вно **пра́здник** за мойм окно́м. ||
Я давно́ | предчу́ствовала [э́то] ||
Све́тлый де́нь || и опу́сте́лый до́м. ||
[А. А. Ахматова. Приговор (исп. Е. Погребижская) (2009)]

Как видно по транскриптам, все три варианта исполнения четверостишия отличаются друг от друга. Просодическое членение первого и четверного стихов одинаково во всех трех вариантах, а членение третьего стиха во всех трех вариантах различается. Второй стих произносится одинаково в исполнении К. Москаленко и Е. Погребижской и отличается в исполнении С. Крючковой. Кроме того, в чтении Е. Погребижской мы наблюдаем отступление от канонического текста, что изменяет семантику последнего предложения. Если местоимение *этот* в авторском тексте относится к существительному *день*, то местоимение *это*, которое исполнитель использует в третьей строфе, относится ко всей ситуации, что подчеркивает контраст: предчувствовала, [с одной стороны,] *светлый день*, и [с другой стороны,] *опустелый дом*. На жестовом уровне этот контраст усиливается поворотами головы влево ^{III} *Све́тлый де́нь* и обратно в зону коммуникации: и ^{III} *опусте́лый до́м*². Отметим также, что профессиональное чтение С. Крючковой выявляет звукопись, заключенную в последнем стихе: актриса акцентирует внимание на словах *день — дом*, удлинняя сонорные звуки [н'] и [м], при этом впечатление усиливается финальным перезвоном колоколов («динь — дон»), завершающим исполнение.

5. Возможности корпуса

В создаваемом корпусе будет собрано большое количество записей чтения и разнообразие исполнителей-чтецов — поэтов, профессиональных чтецов, актеров, любителей поэзии разных возрастов. Разработанная организация материала и поисковый интерфейс позволят изучать стихотворный текст в сопоставительном аспекте. Возможность сравнивать письменный текст с его звучанием, сопоставлять разные интерпретации звучащего стиха представляет интерес для изучения фонетических и просодических явлений, открывает большие перспективы для стиховедческих исследований, исследований поэтического синтаксиса и семантики и др. Результаты, полученные с помощью корпусных инструментов, было бы интересно сравнить с результатами исследований 1920–1930-х годов, что поможет проследить изменение манеры чтения в диахронической перспективе и установить факторы, влияющие на изменения.

Следует иметь в виду, что Мультимедийный поэтический корпус, так же как и МультиПАРК в целом, будет содержать образцы высокого исполнительского мастерства, поэтому можно говорить о большом потенциале его использования в качестве образовательного ресурса.

Литература

Бернштейн С. И. Голос Блока. / Публикация А. Ивича и Г. Суперфина // Блоковский сборник. II. Труды Второй научной конференции, посвященной жизни и творчества А. А. Блока. Тарту, 1977. С. 454–525.

² Использована система обозначений и интерпретация жестов, предложенная в работах Е. А. Гришиной [Гришина 2017]. Видеозаписи фрагментов см. по ссылке <https://disk.yandex.ru/d/4H-GNDJXjl3Giw>

Валиева Ю. М. О звуковом архиве «Лица петербургской поэзии: 1950–1990» // Живое слово: логос, голос, движение, жест. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 151–158.

Гришина Е. А. Мультимодальный модуль в составе Национального корпуса русского языка // Труды Института русского языка им. В. В. Виноградова. 2015. Вып. 6. С. 65–88.

Гришина Е. А. Русская жестикуляция с лингвистической точки зрения (корпусные исследования). М.: Языки славянской культуры, 2017. 744 с.

Жирмунский В. М. Мелодика стиха (По поводу книги Б. М. Эйхенбаума «Мелодика стиха», Пб., 1922) // В. М. Жирмунский. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л.: Наука, 1977. С. 56–93.

Звучащая художественная речь: Работы Кабинета изучения художественной речи (1923–1930) / Сост.: В. Золотухин, В. Шмидт. М.: Три квадрата, 2018. 516 с.

Златоустова Л. В. Изучение звучащего стиха и художественной прозы инструментальными методами // Контекст: литературно-теоретические исследования. М.: Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, 1977. С. 61–80.

Золотухин В., Шмидт В. «Хрипели в КИХРе голоса...»: Опыт реконструкции исследований звучащей художественной речи в Государственном институте истории искусств (1920–1930) // Новое литературное обозрение. 2014. № 5. С. 236–253.

Золотухин В. Колодец и колокол. О влиянии авторской декламации на исполнительскую (1905–1929) // Вопросы театра. Prosaenium. Сборник статей. 2010. № 3–4. С. 205–231.

Князева Е. М. Живое поэтическое слово: ритмика звучащего стиха и языковые факторы ее актуализации // Живое слово: логос, голос, движение, жест. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 159–172.

Кривнова О. Ф., Князев С. В., Моисеева Е. В. Исследования просодического членения звучащего текста на материале русского языка // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2016. № 4. С. 7–33.

Крючков П. Звучащая литература. CD-обозрение Павла Крючкова: Голоса Шилова (2) // Новый Мир. 2005. № 6.

Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. Л.: Academia, 1924. 140 с.

Эйхенбаум Б. М. О камерной декламации // О поэзии. М.: Советский писатель, 1969. С. 512–541.

Эйхенбаум Б. Мелодика русского лирического стиха. Петербург: ОПОЯЗ, 1922. 199 с.

Янко Т. Е. Озвучивание письменного текста. Корпусный и инструментальный анализ // Компьютерная лингвистика и интеллектуальные технологии. По материалам ежегодной Международной конференции «Диалог». 2014. С. 688–699.

Grishina E., Savchuk S., Sichinava D. Multimodal Parallel Russian Corpus (Multi-PARC): Main Tasks and General Structure // LREC 2012 Workshop on Best Practices for Speech Corpora in Linguistic Research. Istanbul, Turkey, May 21, 2012. ELRA. Pp. 13–16.

S. O. Savchuk

*V. V. Vinogradov Russian Language Institute
of the Russian Academy of Sciences
Russia, Moscow
savsvetlana@mail.ru*

MULTIMODAL POETIC CORPUS: GENERAL STRUCTURE AND PROSPECTS OF USE

The article describes the multimodal poetic corpus as a new tool for studying the sounding poetic texts. The tradition of scientific research of the sounding poetic word in Russia begins since the first decades of the 20th century; the main research approaches are given in the article. The corpus contains samples of poetry recited by authors, professional actors and non-professional performers. It is designed not only for studying the main features of sound poetry, but also for comparing different versions of performing poems. The content and structure of the corpus, methods of selecting and organizing the material are analyzed in the article, as well as prospects of its usage. The corpus allows users to compare written poetry with its recitations, as well as different interpretations of poems, which gives researchers the possibility to study phonetic and prosodic features of sound poetry, poetic syntax, semantics, etc.

Keywords: multimodal poetic corpus, the corpus composition and structure, sounding poetry, variety of interpretations.

References

Bernshtein S. I. [Blok's Voice / Publication by A. Ivich and G. Superfin]. *Blokovskii sbornik. II. Trudy Vtoroi nauchnoi konferentsii, posvyashchennoi zhizni i tvorchestvu A. A. Bloka* [Blok's Collection. II. Proceedings of the 2nd scientific conference dedicated to the life and work of A. A. Blok]. Tartu, 1977, pp. 454–525. (In Russ.)

Eikhenbaum B. M. [On Chamber Recitation]. *O poezii* [On poetry]. Moscow, Sovetskii Pisatel' Publ., 1969, pp. 512–541. (In Russ.)

Eikhenbaum B. *Melodika russkogo liricheskogo stikha* [Melodics of Russian lyric verse]. Petersburg, OPOYaZ Publ., 1922. 199 p.

Grishina E. [The Multimodal module as part of the Russian National Corpus]. *Trudy Instituta russkogo yazyka im. V. V. Vinogradova* [Proceedings of the Vinogradov Russian Language Institute], 2015, no. 6, pp. 65–88. (In Russ.)

Grishina E. A. *Russkaya zhestikulyatsiya s lingvisticheskoi tochki zreniya (korpusnye issledovaniya)* [Russian gestures from a linguistic perspective: A collection of corpus studies]. Moscow, Yazyki Slav'anskoi Kul'tury Publ., 2017. 744 p.

Grishina E., Savchuk S., Sichinava D. Multimodal Parallel Russian Corpus (Multi-PARC): Main Tasks and General Structure. *LREC 2012 Workshop on Best Practices for Speech Corpora in Linguistic Research*. Istanbul, Turkey, May 21, 2012. ELRA, pp. 13–16.

Krivnova O. F., Knyazev S. V., Moiseeva E. V. [Studies of prosodic division of a sounding text on the material of the Russian language]. *Vestnik Moskovskogo universiteta*. Series 9. Philology, 2016, no. 4, pp. 7–33. (In Russ.)

Knyazeva E. M. [The living poetic word: the rhythm of the sounding verse and the linguistic factors of its actualization]. *Zhivoe slovo: logos, golos, dvizhenie, zhest* [The living word: logos, voice, movement, gesture]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2015, pp. 159–172. (In Russ.)

Kryuchkov P. [Sounding literature. Pavel Kryuchkov's CD review: Shilov's Voices (2)]. *Novyi Mir*, 2005, no. 6. (In Russ.)

Tynyanov Yu. N. *Problema stikhotvornogo yazyka* [The problem of poetic language]. Leningrad, Academia Publ., 1924. 140 p.

Valieva Yu. M. [About the sound archive “Faces of St. Petersburg poetry: 1950–1990”]. *Zhivoe slovo: logos, golos, dvizhenie, zhest* [The living word: logos, voice, movement, gesture.]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2015, pp. 151–158. (In Russ.)

Zhirmunskii V. M. [Melodics of verse (About the book “Melodics of verse” by B. M. Eichenbaum, Petersburg, 1922)]. *V. M. Zhirmunskii. Teoriya literatury. Poetika. Stilistika* [Theory of literature. Poetics. Stylistics.]. Leningrad, Nauka Publ., 1977, pp. 56–93. (In Russ.)

Zlatoustova L. V. [The study of sounding verse and fiction by instrumental methods]. *Kontekst: literaturno-teoreticheskie issledovaniya* [Context: literary and theoretical studies.]. Moscow, A. M. Gorky Institute of World Literature Publ., 1977, pp. 61–80. (In Russ.)

Zolotukhin V. [The well and the bell. On the influence of the author's recitation on the performing one (1905–1929)]. *Voprosy teatra. Proscaenium. Sbornik statei* [Theatre issues. Proscaenium. Collection of articles], 2010, no. 3–4, pp. 205–231. (In Russ.)

Zolotukhin V., Shmidt V. [“Hissing voices in the CSAS...”: The experience of reconstructing research on sound art speech at the State Institute of Art History (1920–1930)]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2014, no. 5, pp. 236–253. (In Russ.)

Zvuchashchaya khudozhestvennaya rech': Raboty Kabineta izucheniya khudozhestvennoi rechi (1923–1930) [Sounding artistic speech: The works of the Cabinet for the Study of Artistic Speech (1923–1930)] / Comp. by V. Zolotukhin, V. Shmidt. Moscow, Tri Kvadrata Publ., 2018. 516 p.

Yanko T. E. [Corpus and instrumental methods in analysing fiction audio recordings]. *Komp'yuternaya lingvistika i intellektual'nye tekhnologii. Po materialam ezhegodnoi Mezhdunarodnoi konferentsii “Dialog 2014”* [Computational linguistics and intellectual technologies. Papers from the Annual International Conference “Dialogue 2014”]. Issue 13. Moscow, RSUH Publ., 2014, pp. 688–699. (In Russ.)

С. Т. Золян

Институт философии, Нац. Академия наук Армении

(Ереван, Армения)

Балтийский федеральный ун-т им. Им. Канта

(Калининград, Россия)

surenzolyan@gmail.com

СМЫСЛОТВОРЧЕСТВО И ЕГО ЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ МЕХАНИЗМЫ: СЕМАНТИЧЕСКАЯ АТТРАКЦИЯ¹

Мы рассматриваем возможность создания новых смыслов как одно из направлений *неологии*. Неология должна включать описание процессов не только словообразования, но и смыслотворчества. Развитием асимметричного дуализма языкового знака (С. Карцевский) может стать в одном случае порождение новых означаемых, а в другом — новых означающих. Анализ описанных В. П. Григорьевым механизмов словотворчества Хлебникова (его «языков») может стать основой для создания семантической теории нового типа — ориентированной на описание механизмов не передачи, а порождения смысла. Исходя из этого, расширяя предложенное В. П. Григорьевым понятие паронимической аттракции, мы вводим понятие семантической аттракции — оно призвано объединить те случаи, когда обязательным оказывается одновременное выражение нескольких значений (коннотация, мемы, блендинг, каламбур, клички, ругательства, крылатые выражения и т. п.). Одновременное выражение нескольких значений в речи (тексте) при их определенной иерархизации должно быть рассмотрено как активный процесс *смыслообразования*. Внутри одного знака происходит «*соображение понятий*» (А. С. Пушкин), или *перемножение* смыслов (В. Хлебников), это достигается упорядоченным соотношением различных означаемых. Разграничивая основное первичное денотативное значение от коннотативных, вторичных, экспрессивных и т. п., мы тем самым отражаем существующую между ними иерархию. В этом можно увидеть аналогию с блендингом и эмерджентностью — когда в результате композиции возникают значения, отсутствующие в исходных компонентах. Поскольку асимметричный дуализм может иметь различные проявления, то различные механизмы неологии могут стать одним из существенных параметров типологии идиостилей. Так,

¹ Исследование выполнено за счет гранта РФФИ № 18-18-00442 «Механизмы смыслообразования и текстуализации в социальных нарративных и перформативных дискурсах и практиках» в Балтийском федеральном университете им. Им. Канта, Калининград.

можно разграничивать идиостили Мандельштама и Хлебникова в том числе и на основе доминирования, в первом случае, механизмов семантической аттракции, во втором — паронимической (фонетической).

Ключевые слова: неология, смыслопорождение, семантическая аттракция, Хлебников, акмеизм, В. Григорьев, С. Карцевский.

1. Говоря о принципах поэтического словотворчества, В. П. Григорьев не ограничивался собственно словообразовательной техникой, но всегда рассматривал этот процесс как направленный на сотворение новых смыслов: можно указать на главу «Гнездо «языков» и образ языка» [Григорьев 2000: 116–142]. Описывая «языки» Хлебникова, то есть различные способы словотворчества и организации текста, В. П. Григорьев выделял их креативный потенциал — служить образованию новых смыслов. При этом, хотя им и неоднократно описывались ситуации, когда сходный эффект мог достигаться путем применения различных «языков» (в хлебниковском смысле), тем не менее каждый из них был направлен на создание особых условий для проявления «глубинного поэтического смысла» (ссылаясь на наше понимание, представленное в [Золян 1985], ср. [Григорьев 2000: 285]). Особое внимание В. П. Григорьев уделял экспликации механизмов, названных Хлебниковым «*скорнением*», приводящих к созданию новых смыслов. Как на один из эффектов *скорнения*, он указывал на «*перемножение*» смыслов (видимо, в противоположность сложению), в чем можно увидеть аналогию с получившими в последние время широкое распространение понятиями «блендинга» и «эмерджентности» — когда в результате композиции возникают значения, отсутствующие в исходных компонентах. Внимательный анализ описанных В. П. Григорьевым механизмов словотворчества Хлебникова («языков») может стать основой для создания грамматики нового типа — ориентированной не на описание средств *передачи* смысла, а на их *порождение*. Уместно привести мысль Юрия Лотмана о том, что язык как языковая деятельность в целом ориентирован на выполнение двух коммуникативных функций, пассивной и активной, а именно, сохранения информации и ее преобразования / порождения. Если речь идет об активной передаче информации, тогда однозначно интерпретируемые тексты предстают как частные, или вырожденные случаи. Тем самым возможны две лингвистики: в одной из них, традиционной, язык рассматривается как инструмент передачи информации, направленной на сохранение смысла, и тогда идеалом будет не допускающая искажений и многозначности система уличной сигнализации. Но возможна и другая лингвистика, основанная на другой аксиоматике, и в ней основной явится функция смыслопорождения, и язык будет рассматриваться как система не столько сохранения, сколько трансформации данных и сотворения новых смыслов².

² Ср.: «Не художественные тексты являются экстремальными выражениями каких-то нормальных нехудожественных текстов, а, думаю, нехудожественные тексты — это частный случай художественных. Что генерирующая активная смыслопорождающая функция сообщения текста выражается наиболее полно в художественных текстах, но присуща всем текстам вообще. Точно так же, как функция пассивной передачи есть и в художественных текстах, но экстремально проявляется, наверно, в уличной сигнализации» [Лотман 1981: 8].

2. Такая постановка вопроса принята в лингвистической поэтике, но применительно к вопросам общелингвистического описания пока еще требует особого обоснования. Поэтому конкретные описания тех или иных лингвистических средств создания новых смыслов нуждаются в понимании самих философских основ семантики языка. Лингвистика в основном опирается на аксиоматику, которую можно назвать платоновской или картезианской: она исходит из того, что существуют «правильные» смыслы, и задача лингвистики — либо найти «истинный» этимон, либо уточнить значение слова. Так, часто цитируемая максима Р. Декарта («Уточняйте значения слов, и вы избавите человечество от половины заблуждений») как девиз следующих принципов аналитической философии становится целью как семантических теорий, так и практических описаний естественного языка.

Однако не только в поэтике, но и применительно к обычной массовой коммуникации следовать такой практике оказывается невозможным. Патрик Серрио, с которым автор в мае 2017 г. имел честь обсуждать вопрос о социальной обусловленности значения, привел прекрасный пример, показывающий, что «уточнение» значений слова вовсе не есть гарантия (взаимо-)понимания. Он привел свежий на тот момент пример из президентских теледебатов во Франции — выступающие употребляли одни и те же слова, но понимали их совершенно по-разному. Было бы нелепым представить, что телеведущий раскроет словарь французского языка, прочтет «правильное» толкование и тем самым разрешит спор своих визави. Но те же проблемы существовали во Франции и до теледебатов: одни и те же языковые выражения «естественное состояние», «человек», «гражданин» имели различные, подчас противоположные толкования в политической философии и публицистике [Лотман 1963: 45–46]; существенные смысловые различия могут наблюдаться и в словоупотреблении идеологических единомышленников³.

Оспаривать правомерность необходимости постоянного уточнения значений и нахождения некоторых эталонных было бы неверным: благодаря этому осуществляется функция передачи и сохранения информации и обеспечивается необходимая степень взаимопонимания при деривации новых смыслов⁴. Однако тогда не ясно, как возможно новое знание — не случайно, что, и по Платону, и по Декарту новые смыслы принципиально невозможны — новое знание это либо припоминание, либо новая комбинация уже известного. Поэтому в дополнение к существующим, необходимы теории, описывающие процессы порождения новых смыслов и не ограничивающие их исключительно поэтическим употреблением языка. Наряду с аксиоматикой Платона-Декарта должна существовать параллельная, фундамен-

³ Ср.: «...структурно-идеологический метод позволит вскрыть интересную разницу в употреблении одинаковых терминов близкими публицистами, например Чернышевским и Добролюбовым» [Лотман 1963: 46].

⁴ Ср.: «Платон, правда, был прав в том, что идеи связаны с памятью. Но воспоминание не ведет назад к подлинному, почти забытому смыслу сущего, к его сущностным формам, идеям; память конструирует структуры лишь с целью одномоментного использования для подтверждения выборочности и ограничения присоединительной способности» [Луман 2004: 50].

том которой можно считать положение о возможности порождения нового знания в процессе коммуникации — как посредством семантической деривации, так и словообразования.

3. Не случайно, что идеи подобной альтернативной семантики, ориентированной на раскрытие смыслопорождающего потенциала языка, высказывались прежде всего поэтами. Так, эта идея была ясно выражена А. С. Пушкиным: «К.<нязь> В.<яземскій>, оправдывая излишество эпитетовъ, [дѣлающих] столь вялыми русскіе стихи, сказалъ очень забавно: что всѣ существ<ительные сказаны> и что намъ остается <заново отѣнивать ихъ прилагательными> и проч. Добро<совѣстные?> люди задумались и важно стали доказывать, что и глаголы, и дѣпричас<тія> и проч.<ія> части рѣчи давно уже сказаны. Если все уже сказано, зачѣмъ же вы пишете? чтобы сказать красиво то, что было сказано просто? жалкое занятіе! нѣтъ, не будемъ клеветать разума человѣческаго — неистощимаго въ соображеніяхъ понятій, какъ языкъ неистощимъ въ соображеніи словъ» (цит. по [Эйхенбаум 1937: 14–15]).

О том, насколько важна была для Пушкина эта идея, свидетельствует тот факт, что к оставшейся в черновиках записи 1827 года Пушкин вернется и опубликует уже в 1836 году в виде чеканной формулы: «Разум неистощим в соображении понятий, как язык неистощим в соединении слов. Все слова находятся в лексиконе; но книги, поминутно появляющиеся, не суть повторение лексикона. Мысль отдельно никогда ничего нового не представляет; мысли же могут быть разнообразны до бесконечности...» [Пушкин 1949, 12: 100].

Высказанная Пушкиным мысль получает свое подтверждение не только в художественном творчестве, но и в современной теории социальных систем Лумана, где смысл рассматривается как *продукт операций и бесконечный процесс, то есть неопределенная связь отнесений* ([Луман 2004: 50], подробнее см. [Золян 2021]).

4. Творчество Хлебникова представляет богатейший материал, как, при помощи каких языковых средств и механизмов реализуется описанный Пушкиным принцип: «Разум неистощим в соображении понятий, как язык неистощим в соединении слов». Анализ этого материала, предпринятый В. П. Григорьевым, позволил ему описать ряд подобных механизмов. В целом подобный подход позволит значительно расширить и углубить методологический исследовательский потенциал неологии [Труды 2019], обеспечив возможность перехода от проблематики словообразования к механизмам и процессам смыслообразования и смыслотворчества. В качестве развития одного из них мы предлагаем расширить понимание аттракции: от понимания ее как основанного на фонетическом подобии, то есть от паронимической аттракции, перейти к понятию семантической аттракции. Расширяя предложенное В. П. Григорьевым [1977] понятие паронимической аттракции⁵, мы

⁵ Ср.: «Паронимическую аттракцию мы, вслед за В. П. Григорьевым, определяем как систему парадигматических отношений между сходными в плане выражения словами, реализующуюся в конкретных текстах путем сближения коррелятов в речевой цепи и способствующую возникновению между ними сложных семантических отношений» [Северская 2015: 23].

предлагаем назвать семантической аттракцией явление, когда при словоупотреблении одна лексическая единица одновременное выражает нескольких значений. Это явление может проявляться по-разному — это коннотация, мемы, блендинг, каламбур, клички, ругательства, крылатые выражения и т. п. Разумеется, каждое из них обладает своей спецификой, но, растаскивая их по отдельным рубрикам, трудно заметить объединяющие их глубинные механизмы смыслопорождения, вытекающие из самых основных характеристик языкового знака.

5. Одновременное выражение нескольких значений принято рассматривать как некоторое отклонение от «нормального» словоупотребления, почему его принято было рассматривать как специфическое, характерное только для поэтического языка. Между тем, это явление, названное нами семантической аттракцией, вытекает из основных семиотических характеристик языкового знака. Так, из принципа асимметричного дуализма языкового знака следует возможность как бесконечной омонимии, так и бесконечной синонимии: ««Знак и значение не покрывают друг друга полностью. Их границы не совпадают по всем точкам: один и тот же знак имеет несколько функций, одно и то же значение выражается несколькими знаками. Всякий знак является виртуально «омонимом» и «синонимом» одновременно, <...> он образован пересечением этих двух серий мыслительных явлений» [Карцевский 2004: 239]. Но при этом действие асимметричного дуализма принято рассматривать применительно к языковой системе, где это явление дано именно как «потенциальное», в терминах Карцевского — «виртуальное». Видимо, и в этом случае предполагается, что оно в речи не актуализуется за исключением особых модусов употребления языка (поэтическая речь, игра слов, обмолвки и т. п.): например, Б. А. Ларин [1923; 1974] описал схожее явление применительно к поэтической семантике, охарактеризовав его как стремление к тотальной сходнозвучности и сходнозначности. Но в остальных случаях семантико-синтаксические описания исходят из того, что различные механизмы снятия многозначности, семантического согласования, имплицатур и др. приводят к тому, что указанная асимметрия существует в языке, а не в речи: лексические единицы, многозначные в языке, в предложении должны иметь только одно из возможных значений [Золян 1981]⁶. Тем самым, асимметричный дуализм допускается в языке, но исключается в речи: различные механизмы контекстуализации преобразуют его в симметричный дуализм, при котором означающее и означаемое однозначно соответствуют друг другу. Однако такая ситуация противоречит принципу асимметричного дуализма, из которого вытекает достаточно очевидное: неология возникает именно в речи, и возникновение новых смыслов, по крайней мере, на начальном этапе, связано именно с возможностью множественности означаемых, приписываемых одному и тому же означаемому. Установление симметричного отношения между означаемым и означающим, согласно С. Карцевскому, это лишь финальная стадия неологии, знаменующая автономизацию того или иного значения: «Главное в каждой

⁶ В работе [Азарова 2019] указывается на широкое распространение этого принципа в рекламе и средствах массовой информации, предлагается скорее социо-экономическое объяснение.

транспозиции — это как раз несоответствие, которое существует между постоянным “адекватным” значением и случайной функцией, несоответствие, которое поддерживается до тех пор, пока психологическая связь, *tertium comparationis*, существует. Но как только обозначенный факт превращается в автономное понятие, имеющее свое собственное место в системе понятий, ему становится не нужно другое понятие, которое служило для выражения. Связь разрывается, каждое из двух понятий непосредственно соединяется со своим знаком — перед нами два знака, которые в фонологическом плане представляют два означающих и в то же время два независимых омофона» [Карцевский 2004: 57].

Отсюда интересное следствие применительно к неологизмам: невозможно изобрести новое слово — можно только два: «старое» мотивирующее слово все еще продолжает жить в «новом», мотивированном⁷.

Таким образом, семантическую аттракцию, все те многообразные явления, когда означающее остается тем же, а означаемое изменяется, но при этом сохраняет прежнее означаемое в качестве компонента, можно считать универсальной характеристикой, вытекающей из семиотической природы языкового знака. Одновременное выражение нескольких значений при их определенной иерархизации должно быть рассмотрено как активный процесс смыслообразования. Тем самым внутри одного знака происходит «соображение понятий», достигаемое упорядоченным соединением («соображением») смыслов (означаемых). Разграничивая основное первичное денотативное значений от коннотативных, вторичных, экспрессивных и т. п., мы тем самым отражаем существующую между ними иерархию. Поскольку асимметричный дуализм может иметь различные проявления, то различные механизмы неологии могут стать одним из существенных параметров типологии идиостилей. Возможность такого подхода можно увидеть при сопоставлении идиостилей Хлебникова и Мандельштама.

6. Вероятно, в неологии следует разграничивать словотворчество и смыслотворчество. Так, В. П. Григорьев особо останавливался на описании таких «языков» Хлебникова, которые сам поэт называл *двуумным слогом*, *Речь двуумная — язык двух измерений (двоякоумный)* [Григорьев 2000: 123]. Григорьев приводит следующие архивные записи поэта: «Двусмыслие как начало двупротяжения слова»; «Слово особенно звучит, когда через него просвечивает иной “второй смысл”, когда оно стекло для смутной и закрываемой им тайны, спрятанной за ним»; «Это речь дважды разумная, двоякоумная = двуумная. Обыденный смысл лишь одежда для тайного». [Там же: 131–132]. Вместе с тем Григорьев оговаривал: «Заметим,

⁷ «Если мы отмечаем перемещение границы между семой и морфемой внутри слова, что часто происходит в детской этимологии, например, *tamagei*, *rapont* и т. д., то это возможно только потому, что в языке существуют такие слов, как *rapagei* и *mammouth*, которые также оказываются затронутыми смещением координат. Можно было бы утверждать, что нельзя создать единственное слово и что создается как минимум два слова сразу одновременно» [Карцевский 2004: 240]. Наблюдение Карцевского совпадает с «правилом» Хлебникова, данным им в «Нашей основе»: «Слово *бритва* дает право построить *мритва*, орудие смерти» (цит. по: [Григорьев 2000: 138]).

что Хлебниковские обозначения *двуумный слог Речь дважды разумная двоякоумная* = *двуумная* имеют ввиду факты далекие от словотворчества [Там же: 287].

В самом деле, творчество Хлебникова — это реализации той неологии, которая ориентирована на словотворчество. Что касается поэтики и неологии, ориентированной на смыслотворчество, то ее прототипическим воплощением может служить поэтика акмеистов, Мандельштама и Ахматовой. Еще в 1974 г. она получила название семантической поэтики [Левин и др. 1974], были описаны ряд ее особенностей и механизмов создания новых смыслов: «Новые смыслы создаются Мандельштамом посредством особого оперирования словами <...> Один и тот же элемент может насыщаться разными смыслами, функциями, приобретать способность к окказиональным склеиваниям и членениям, к новым видам внутреннего (внутрисловного) и внешнего монтажа <...> Элементы, образующие семантический уровень, становятся при этом более подвижными, происходит семантическое расщепление слова: помимо общезыкового смысла, хотя и понимаемого в широких границах, выделяется, так сказать, актуальный смысл, определяемый заданием данной темы и соотносимый с подобными смыслами других основ, что в совокупности и образует особый семантический слой, реализующий тему» [Левин и др. 1974: 297, 302, 295].

Крайне интересно найти сходства и отличия между этими ответвлениями неологии, что стало одной из ведущих исследовательских тем В. П. Григорьева в последние его годы, к сожалению, не доведенной до конца⁸. В духе фразеологии любимого им поэта он обобщает: «...вершины акмеизма и будетлянства сошлись в *‘хитрых углах’*» [Григорьев 2000: 649]. В самом общем виде в них можно увидеть две стороны принципа асимметричного дуализма, который в одном случае направлен на порождение новых означаемых, а с другой — новых означающих. Безусловно, это предполагает ряд механизмов, как разграничивающих, так и интегрирующих эти явления, поскольку оба они есть различные операции установления корреляций между планом содержания и планом выражения. При таком обобщающем подходе они могут рассматриваться как характеристика языка в целом, что в *будетлянстве* и акмеизме находит прототипическое воплощение. Поэтому можно разграничивать идиостили Мандельштама и Хлебникова в том числе и на основе доминирования, в первом случае, механизмов семантической аттракции, во втором — паронимической (фонетической).

Литература

Азарова Н. М. Философские основания предъявления новизны в поэтическом тексте // Слово.ру: балтийский акцент. 2019. Т. 10, № 4. С. 85–96.

Григорьев В. П. Паронимия // Языковые процессы современной русской художественной литературы. Поэзия / Отв. ред. А. Д. Григорьева. М.: Наука, 1977. С. 186–239.

⁸ См. главу «Хлебников и Мандельштам» [Григорьев 2000: 637–701], и приписку «На обобщение шести наших работ по теме “Хлебников и Мандельштам” в виде отдельной книги у автора пока пороку не хватает» [Там же: 649].

Григорьев В. П. Будетлянин. М.: Языки русской культуры, 2000. 812 с.

Золян С. Т. Семантическая структура слова в поэтической речи. Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1981. Т. 40. № 6. С. 509–520.

Золян С. Т. О соотношении языкового и поэтического смыслов. Ереван: Изд-во Ереванского университета, 1985. 104 с.

Золян С. Т. Как примирить Лумана с Соссюром: принцип внутрисистемной дифференциации как основа неоструктуралистского подхода // Вопросы языкознания. 2021. № 1. С. 121–141.

Карцевский С. И. Об асимметричном дуализме языкового знака // Карцевский С. И. Из лингвистического наследия. Т. 2. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 239–245.

Ларин Б. А. О «Кипарисовом ларце» // Литературная мысль. 1923. Вып. 2. С. 149–158.

Ларин Б. А. О лирике как разновидности художественной речи (семантические этюды) // Ларин Б. А. Эстетика слова и язык писателя: Избранные статьи. Л. Худож. лит. Ленингр. отд-ние, 1974. 288 с.

Левин Ю. И., Сегал Д. М., Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма. Смерть и бессмертие поэта // Russian Literature. 1974. Т. 3. Вып. 2–3. С. 47–82.

Лотман Ю. М. О разграничении лингвистического и литературоведческого понятия структуры // Вопросы языкознания. 1963. № 3. С. 44–52.

Лотман Ю. М. Доклад 13 марта 1981 г. в Тартуском университете. Таллинский университет. Эстонский фонд семиотического наследия. F 1 (Ю. Лотман). Машинопись.

Луман Н. Общество как социальная система / пер. с нем. А. Антоновского. М.: Логос, 2004. 232 с.

Пушкин А. С. Об обязанностях человека: Сочинение Сильвио Пеллико // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1959. Т. 12. Критика. Автобиография. 1949. С. 99–100.

Северская О. И. Паронимическая аттракция как феномен межуровневого взаимодействия в языке и тексте (на материале поэзии XX–XXI веков) // Северская О. И., Виноградова В. Н., Николина Н. А., Петрова З. Ю., Гик А. В., Фатеева Н. А. Основные тенденции развития поэтического языка XX–XXI вв. Языковые уровни и их взаимодействие. М.: Азбуковник, 2015. С. 20–107.

Труды Института русского языка им. В. В. Виноградова РАН. Вып. 19. Материалы международной научной конференции «Вторые Григорьевские чтения: Неология как проблема лингвистической поэтики». М., 2019. 296 с.

Эйхенбаум Б. М. набросок критической заметки // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. Вып. 3. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937. С. 14–15.

S. T. Zolyan

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

*Immanuel Kant Baltic Federal University
(Russia, Kaliningrad)*

surenzolyan@gmail.com

MEANING CREATION AND ITS LINGUISTIC MECHANISMS: SEMANTIC ATTRACTION

We consider the possibility of creating new meanings as one of the directions of *neology*. Neology should include a description of the processes of meaning formation and meaning creation. The development of asymmetric dualism of a linguistic sign (S. Kartsevsky) can be, in one case, the generation of new signifieds, and in the other, new signifiers. V. P. Grigoriev described mechanisms of Khlebnikov's word-formation (his "languages"); this can become the ground for creating a semantic theory of a new type — focused on describing the mechanisms not of transmitting but of generating meaning. Based on this, expanding Grigoriev's concept of paronymic attraction, we introduce the concept of semantic attraction — it is to combine all cases when the simultaneous expression of several meanings (connotation, memes, blending, puns, nicknames, swear words, catchwords, etc.) happens. The simultaneous presentation of several meanings in speech (text) with their certain hierarchization should be considered an active process of *meaning formation*. Within the same sign, a "consideration of concepts" (A. S. Pushkin), or "multiplication" of meanings (V. Khlebnikov) occurs; this is achieved by an orderly correlation of different signifieds. Distinguishing the main primary (denotative) meaning from connotative, secondary, expressive, etc. meanings, we thereby reflect the existing hierarchy between them. This can be seen as an analogy to blending and emergence — when a composition results in meanings that are not present in the original components. Since asymmetric dualism can be differently manifested, various neology mechanisms may become essential parameters of the typology of idiostyles. We suggest distinguishing between the idiostyles of Mandelstam and Khlebnikov based on the dominance, in the first case, of the mechanisms of semantic attraction, in the second — paronymic (phonetic) attraction.

Key words: neology, meaning creation, semantic attraction, Khlebnikov, Acmeism, V. Grigoriev, S. Kartsevsky.

References

Azarova N. M. [A philosophical framework for presenting novelty in a poetic text]. *Slovo.ru: Baltic accent*, 2019, vol. 10, no. 4, pp. 85–96. (In Russ.)

Eikhenbaum B. M. [Sketch of a critical note]. *Pushkin: Vremennik of the Pushkin Commission*. Academy of Sciences of the USSR. Institute of Literature. Moscow; Leningrad, Academy of Sciences of the USSR Publ., 1937, no. 3, pp. 14–15. (In Russ.)

Grigoriev V. P. [Paronymy]. *Yazykovye protsessy sovremennoi russkoi khudozhestvennoi literatury. Poeziya*. [Language processes of modern Russian literature. Poetry]. Grigorieva A. D. (ed.). Moscow, Nauka Publ., 1977, pp. 186–239. (In Russ.)

Grigoriev V. P. *Budetlyanin*. Moscow, Yazyki Russkoi Kul'tury Publ., 2000. 812 p.

Kartsevsky S. I. [On the asymmetric dualism of a linguistic sign]. Kartsevsky S. I. *Iz lingvisticheskogo naslediya* [From the linguistic heritage]. Vol. 2. Moscow, Yazyki Slavyanskoi Kul'tury Publ., 2004, pp. 239–245. (In Russ.)

Larin B. A. [About “The Cypress Casket”]. *Literaturnaya mysl'*, 1923, no. 2, pp. 149–158. (In Russ.)

Larin B. A. About lyrics as a kind of artistic speech (semantic studies). Larin B. A. *Estetika slova i yazyk pisatelya: Izbrannyye stat'i*. [Aesthetics of the word and language of the writer: Selected articles]. Leningrad, 1974. (In Russ.)

Levin Yu. I., Segal D. M., Timenchik R. D., Toporov V. N., Tsivyan T. V. [Russian semantic poetics as a potential cultural paradigm]. *Russian literature*, vol. 3, no. 2–3, 1974, pp. 47–82. (In Russ.)

Lotman Yu. M. *A paper read on March 13, 1981 at the University of Tartu*. Tallinn University. Estonian Semiotic Heritage Foundation. F 1 (Yu. Lotman). Typescript.

Luhmann N. *Society as a social system*. Moscow, Logos Publ., 2004. 232 p.

Pushkin A. S. [On the duties of a person: Composition by Silvio Pellico]. Pushkin A. S. *Complete works: In 16 volumes*. Moscow; Leningrad, Academy of Sciences of the USSR Publ., 1937–1959, vol. 12. *Criticism. Autobiography*, 1949, pp. 99–100. (In Russ.)

Severskaya O. I. Paronymic attraction as a phenomenon of inter-level interaction in language and text (based on poetry of the XX–XXI centuries). Severskaya O. I., Vinogradova V. N., Nikolina N. A., Petrova Z. Yu., Gik A. V., Fateeva N. A. *Osnovnye tendentsii razvitiya poeticheskogo yazyka XX–XXI vv. Yazykovye urovni i ikh vzaimodeistvie* [The main trends in the development of the poetic language of the XX–XXI centuries. Language levels and their interaction]. Moscow, Azbukovnik Publ., 2015, pp. 20–107. (In Russ.)

Trudy Instituta russkogo yazyka im. V. V. Vinogradova RAN. Vyp. 19. Materialy mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii «Vtoryye Grigoriyevskie chteniya: Neologiya kak problema lingvisticheskoi poetiki». [Proceedings of the V. V. Vinogradov Russian Language Institute. Issue 19. Materials of the international scientific conference “The Second Grigoriev’s Readings: Neology as a problem of linguistic poetics”]. Moscow, 2019. 296 p.

Zolyan S. T. [Semantic structure of a word in poetic speech]. *Izvestiya AN SSSR. Seriya literatury i yazyka*, 1981, vol. 40, no. 6, pp. 509–520. (In Russ.)

Zolyan S. T. *O sootnoshenii yazykovogo i poeticheskogo smyslov* [On the relationship between linguistic and poetic meanings]. Yerevan, Yerevan University Press, 1985. 104 p.

Zolyan S. T. [How to reconcile Luhmann with Saussure: the principle of intrasystemic differentiation as the basis of the neo-structuralist approach]. *Voprosy jazykoznanija*, 2021, no. 1, pp. 121–141. (In Russ.)

М. Ю. Михеев

Институт русского языка РАН им. В. В. Виноградова

(Россия, Москва)

mihej57@yandex.ru

Л. И. Эрлих

(Россия, Москва)

levehr@yandex.ru

М. В. Орлова

Институт языкознания Российской академии наук

(Россия, Москва)

mriaorlova@gmail.com

АМПЛИТУДЫ КОЛЕБАНИЙ ИДИОСТИЛЯ 20 АВТОРОВ РУССКОЙ ПРОЗЫ — ПО ИХ ОСНОВНЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЯМ

Для оценки стилистической близости между текстом *X* и текстами претендентов на авторство (или собственно атрибуции) используется сумма абсолютных величин разностей между частотами «малых слов» в исследуемом тексте *X* и средними частотами этих слов в текстах претендентов. К «малым словам» на сегодняшний день мы относим около 900 союзов, предлогов, частиц, дискурсивных и вводных слов, а также устойчивых оборотов с ними. Идиостиль каждого текста при этом определяется как набор частот малых слов в тексте, а идиостиль автора — как набор их средних частот по всем текстам автора. Из 49 авторов русской литературы XIX–XX вв. выбраны 20 авторов, тексты которых исследовались особенно подробно. У 10 из них частоты «малых слов» во всех текстах оказались устойчивы (т. е. эти авторы «уравновешенны»), тогда как у 10 других некоторые тексты оказались ближе по отклонениям к идиостильным иным авторов (их мы называем «неуравновешенными»). Это следует объяснить или подражанием начинающего автора какому-то своему авторитетному современнику (или даже нескольким, как в случае «Неточки Незвановой» Достоевского), или же каким-то специальным экспериментом автора со своим стилем. В Аппендиксе к статье разбираются разные случаи, когда при увеличении числа скреп в системе изменяются и показатели «неуравновешенности» текста.

Ключевые слова: союзы, частицы, предлоги, дискурсивные слова, идиостиль, частоты «малых слов».

Введение и необходимые определения

Характеристика авторского идиостиля может базироваться не только на анализе частотности специфических средств выразительности — знаменательных слов определенной семантики, диалектизмов, архаизмов, но и на статистике употребления «малых слов», или *скреп* — в первую очередь союзов, частиц, дискурсивных и вводных слов (и оборотов, составленных с вхождениями любого из них), а также некоторых сближающихся с ними по функциям полнозначительных лексем [Михеев, Эрлих 2018: 25–34]. Этот подход содержательно близок работам проекта *Delta* [Burrows 2002], но в то же время имеет и некоторые важные отличия. Суть нашего метода можно кратко изложить следующим образом.

Прежде всего подсчитываются все частоты «малых слов» (или, по-нашему, *скреп*) во всех текстах базы (на сегодня база данных содержит 682 текста 49 авторов), независимо от того, является ли авторство текста бесспорным, или же мы допускаем возможность другой атрибуции (в случае «спорных» текстов). Потом у каждого из авторов вычисляется средняя по всем его текстам частота каждой скрепы — набор этих средних частот далее будет нами рассматриваться как количественная характеристика *идиостиля* данного автора. После этого вычисляются *отклонения*, т. е. разности между средней частотой каждой скрепы в идиостиле каждого из авторов и частотой этой же скрепы в спорном тексте (причем сам анализируемый текст в этом случае исключается из корпуса текстов данного автора). Затем мы суммируем абсолютные величины этих отклонений: тем самым определяются *расстояния* между текстом и *идиостилем* того же самого (титulyного) или другого автора. Полученные данные позволяют упорядочить претендентов на авторство спорного текста по этим расстояниям.

Методика Берроуза отличается от используемой нами тем, что при суммировании абсолютных величин разностей частот скреп каждая разность предварительно делится еще и на стандартное отклонение частоты соответствующей скрепы, вычисленное по всем текстам базы данных, что уменьшает вклад в суммарное отклонение скреп, частоты которых сильно варьируют. Как показали наши расчёты, расчёт по такому методу ухудшает атрибуцию текста в бесспорных случаях.

В ходе идиостилистического анализа прозаических текстов у выбранных нами 20 наиболее известных русских писателей XIX–XX вв. были подсчитаны частоты ~900 скреп (т. е. по сравнению с работой [Михеев и др. 2020] состав последних был существенно увеличен — приблизительно на треть; кроме того, и объем исходной базы текстов пополнился — с 16,8 млн до 20,2 млн слов).

Мы называем текст *уравновешенным*, если его автор оказывается первым при упорядочивании авторов по расстоянию от их идиостиля до идиостиля спорного текста, в противном случае текст считается *неуравновешенным*. Эту характеристику (уравновешенный или неуравновешенный) мы относим не только к отдельным текстам, но и к авторам в целом, в зависимости от того, встречаются ли среди рассматриваемых нами текстов неуравновешенные, т. е. характерна ли для творчества их автора стилистическая неоднородность, отсутствие единообразия между языком отдельно рассматриваемых произведений [Михеев и др. 2020: 179–185].

Если текст уравновешен, то разность между расстоянием до корпуса текстов второго по порядку автора и расстоянием до корпуса текстов титульного автора назовём **разрывом**. В случае неуравновешенного текста **разрывом** будем называть разность между расстоянием от текста до ближайшего корпуса текстов и — до корпуса текстов титульного автора; очевидно, в этом последнем случае **разрыв** будет отрицателен.

Определим также **индекс неуравновешенности**. Это отношение расстояния между идиостилем текста и идиостилем его титульного автора к наименьшему из расстояний между идиостилем текста и идиостильями других (нетитульных авторов). Когда титульный автор лидирует в списке претендентов, этот индекс меньше единицы, если же первенство принадлежит нетитульному автору, индекс больше единицы.

Существует определённая корреляция между уравновешенностью текста и его объёмом: так, тексты с объёмом меньше 10 тыс. слов, чаще всего оказываются неуравновешенными в силу статистических флуктуаций частот, которые сглаживаются в текстах большего объёма. Поэтому часто оказывается, что при объединении рассказов и повестей небольшого объёма в сборник текст сборника в целом оказывается вполне уравновешен, тогда как некоторые входящие в него тексты при подсчетах были неуравновешенны. Так, например, текст сборника «Вечера на хуторе близ Диканьки, ч. 2» (объём 36 380 словоформ) вполне хорошо уравновешен (индекс неуравновешенности 0,74), однако если взять отдельно «Страшную месть» из него (объём 12 265 словоформ), то она окажется неуравновешенной (индекс 1,07), так же, как и небольшое по объёму (1076 слов) предисловие к сборнику (индекс 1,13). Хотя эта корреляция между объёмом и уравновешенностью текста не является абсолютной: так, сборник «Петербургские повести» (объём 55,6 тыс.) уравновешен не только в целом (индекс 0,67), но и на уровне отдельных входящих в него текстов, объём которых варьирует от 3,4 до 17 тыс. (индекс варьирует от 0,8 до 0,98). При этом тексты Гоголя и сам его идиостиль попадают у нас в группу уравновешенных, поскольку и 1-ю и 2-ю части «Вечеров на хуторе...» мы не делим далее на составляющие и не подсчитываем отдельно их частоты.

Совершенно уникальными оказываются тексты Пушкина, объём которых в «Повестях Белкина» варьирует от 1 тыс. до 5,5 тыс. словоформ. Все они, тем не менее, уравновешены (индекс неуравновешенности — от 0,74 до 0,98: где последний — у самого короткого текста).

Далее, говоря о идиостильях разных авторов, мы будем анализировать прежде всего уравновешенность больших текстов — романов и сборников рассказов, поскольку именно они наиболее показательны.

Частоты «малых слов» в больших текстах русской литературы

В результате проведенного нами исследования выяснилось, что у 10 авторов из 20, т. е. ровно у половины, средние частоты скреп в каждом из текстов наиболее близки к частотным показателям в произведениях именно этого писателя (т. е. соответствуют, или «укладываются» в *идиостиль* создателя текста, титульного автора),

тогда как еще у 10 других это правило нарушается — на одном или сразу нескольких произведениях. К первой группе относятся, помимо названных выше Пушкина и Гоголя, еще Писемский, Салтыков-Щедрин, Л. Н. Толстой, Короленко, Куприн, А. Н. Толстой, Ильф и Петров, Булгаков. А ко второй — Лермонтов (у него неуравновешенной оказывается лишь только маленькая повесть «Ашик-Кериб»), Тургенев, Гончаров, Лесков, Достоевский, Чехов, Горький, Бунин, Платонов и Набоков¹.

У Гончарова оказались неуравновешенными собрания его писем за 1858 г. (объём 10,6 тыс. слов) и за 1856 г. (объём 6,3 тыс.), тогда как собрание писем за 1854 г. (объём 8,1 тыс.) вполне уравновешено. У Чехова неуравновешен текст повести «Цветы запоздалые» (объём 11,4 тыс., индекс неуравновешенности 1,08). У Тургенева слегка неуравновешенна лишь маленькая повесть «Призраки» (ее объём 8,1 тыс., индекс 1,05), тогда как ещё меньшая по объёму «Песнь торжествующей любви» (объём 6,1 тыс.) оказалась уравновешенной (индекс 0,96), так же, как и некоторые еще меньшие по объёму рассказы из «Записок охотника» (ЗО: в этом сборнике встречаются и неуравновешенные рассказы, но тем не менее в целом сборник вполне уравновешен, его индекс 0,81). И при этом вообще ни одно из 10 наиболее крупных произведений Тургенева — от ЗО (1852 г.) до «Нови» (1877 г.), за 25 лет его творческой деятельности, не выходит за пределы его идиостиля: иначе говоря, ни один из 49 авторов, имеющих в нашей базе, не демонстрирует бо́льшую, чем сам Тургенев, близость к этим его текстам: отклонение суммарной частоты всех скреп в отдельных произведениях от ее частотных характеристик в идиостиле титульного автора меньше, нежели от идиостиля других писателей, использующих эту же скрепу чаще или реже. К примеру, в «Первой любви» Тургенев опережает следующего за ним автора на 11 тыс. пунктов (1 пункт отклонения при этом означает, что скрепа употребляется на 1 ipm. чаще или реже), а в «Асе» — на 14,4 тыс. таких пунктов. В первом случае на втором по близости месте оказывается Куприн, а во втором случае — Ильф и Петров (и тот и другие, естественно, должны рассматриваться не как реальные «соперники» Тургенева, а уже как возможные последователи-подражатели).

У Достоевского из 19 проанализированных нами текстов неуравновешенным на сегодня оказывается только текст «Неточки Незвановой» (НН: ее объём 54,7 тыс., а индекс 1,04). Эта незаконченная и тем не менее опубликованная автором ранняя повесть выбивается из собственного идиостиля писателя: у целого ряда, а именно у пяти (!) авторов идиостиля демонстрируют значительно меньшие отклонения суммарных частотных показателей от нее. В наибольшей степени со стилем повести сближается идиостиль Лермонтова (разрыв с титульным автором более чем в 3 тыс. пунктов), далее следуют: Тургенев, Гоголь, Л. Толстой и Гаршин (см. таблицу ниже).

¹ У Платонова и Набокова неуравновешенными оказываются только тексты рассказов малого объема; если же объединить их в один сборник, то сборник оказался бы уравновешенным. Так, среди неуравновешенных Платоновских — «Ансисексус», «Земля», «В звездной пустыне», «Еще мама», «Морока», «Внутри немца», «Приключения Баклажанова» (всего 36 из 108 текстов в нашей базе). У Набокова таковы его малые рассказы «Порт», «Гроза», «Драка», «Рождество», «Лебеда», «Нежить» и др. (всего — 34 из 64).

Представляется, что подобную «эклектичность» идиостиля НН можно объяснить экспериментами со стилем, вполне естественными в творчестве Достоевского как начинающего автора. Порывая со стилистической традицией своих предшественников, на чьи тексты он мог ориентироваться в начале литературной деятельности, писатель в то же время еще не вырабатывает собственный, полностью индивидуальный стиль. С этим, вероятно, и связана близость идиостиля этой повести к стилю не какого-то одного конкретно, а одновременно пяти других авторов — в том числе Тургенева, который во многих отношениях (по многим показателям) должен был бы считаться прямым «антиподом» Достоевского. Или следует искать объяснение неуравновешенности НН в том, что это — незаконченное произведение: по первоначальному замыслу, в 1846–47 гг., ему предстояло стать романом в 6 частях, но до ареста писателя в 1849-м (из-за причастности к делу Петрашевского) опубликованы были только 3 части (причем третья уже без фамилии автора), которые и стали в результате «повестью».

Интересно, что в «Бедных людях» (публикация которых в свое время, как известно, заставила Белинского воскликнуть: «Новый Гоголь явился!») влиянию Гоголя можно, используя нашу методику, дать количественную характеристику, измерив разность по близости к этому тексту между массивами текстов Достоевского и Гоголя. Действительно, разница составляет всего лишь около 3,2 тыс. пунктов, и Гоголь как раз ближайший по отклонениям после титульного автора. Впрочем, еще меньший численно разрыв (2,9 тыс. единиц) можно наблюдать и между другим текстом автора, а именно повестью «Белые ночи» — с идиостилем Гончарова (правда, эта повесть еще и по объему более чем вдвое уступает «Бедным людям»).

Таблица. Тексты Достоевского, по убыванию «неуравновешенности»

Анализируемый текст и его объем	близость	1-й автор	2-й автор	3-й автор	Позиция, объем и расстояние для титульного автора	Индекс неуравновешенности	Разрыв
Достоевский Неточка Незванова 54 740	<i>Автор</i> <i>Объем</i> <i>Расстояние</i>	Лермонтов 80 867 87 065.26	Тургенев 613 062 87 730.62	Гоголь 302 990 87 778.13	6 Достоевский 1 703 507 90 418.94	1.04	–3353.68
Достоевский Господин Прохарчин 9981	<i>Автор</i> <i>Объем</i> <i>Расстояние</i>	Достоевский 1 748 266 122 565.90	Гоголь 302 990 124 285.04	Бунин. 220 725 125 752.61	1 Достоевский 1 748 266 122 565.90	0.99	1719.15
Достоевский Крокодил 10623	<i>Автор</i> <i>Объем</i> <i>Расстояние</i>	Достоевский 1 747 624 98 480.92	Тургенев 613 062 99 758.19	Гончаров 870 732 101 805.66	1 Достоевский 1 747 624 98 480.92	0.99	1277.27

Продолжение таблицы

Анализируемый текст и его объем	близость	1-й автор	2-й автор	3-й автор	Позиция, объем и расстояние для титульного автора	Индекс неуравновешенности	Разрыв
Достоевский Бедные люди 41 530	Автор Объём Расстояние	Достоевский 1 716 717 104 186.77	Гоголь 302 990 107 384.07	Салтыков-Щедрин 505 134 108 782.76	1 Достоевский 1 716 717 104 186.77	0.97	3197.30
Достоевский Белые ночи 17 253	Автор Объём Расстояние	Достоевский 1 740 994 104 866.79	Гончаров 870 732 107 726.32	Лермонтов 80 867 112 552.68	1 Достоевский 1 740 994 104 866.79	0.97	2859.53
Достоевский Двойник 48 145	Автор Объём Расстояние	Достоевский 1 710 102 90 491.23	Тургенев 613 062 95 040.70	Гоголь 302 990 98 222.78	1 Достоевский 1 710 102 90 491.23	0.95	4549.47
Достоевский Сон смешного человека 7228	Автор Объём Расстояние	Достоевский 1 751 019 116 656.92	Л. Н. Толстой 1 141 371 131 289.52	Гаршин 65 377 140 148.87	1 Достоевский 1 751 019 116 656.92	0.89	14 632.59
Достоевский Записки из мёртвого дома 96 832	Автор Объём Расстояние	Достоевский 1 661 415 68 047.26	Гаршин 65 377 79 388.81	Гончаров 870 732 83 023.50	1 Достоевский 1 661 415 68 047.26	0.86	11 341.54
Достоевский Дядюшкин сон 40 771	Автор Объём Расстояние	Достоевский 1 717 476 71 739.28	Салтыков-Щедрин 505 134 88 413.80	Гоголь 302 990 9 2535.36	1 Достоевский 1 717 476 71 739.28	0.81	16 674.52
Достоевский Село Степанчиково и его обитатели 65 357	Автор Объём Расстояние	Достоевский 1 692 890 62 911.02	Салтыков-Щедрин 505 134 78 118.37	Гончаров 870 732 79 047.82	1 Достоевский 1 692 890 62 911.02	0.81	15 207.35
Достоевский Зимние заметки о летних впечатлениях 22 067	Автор Объём Расстояние	Достоевский 1 736 180 78 814.36	Салтыков-Щедрин 505 134 107 724.86	Гаршин 65 377 108 595.38	1 Достоевский 1 736 180 78 814.36	0.73	28 910.50
Достоевский Дневник писателя 195 885	Автор Объём Расстояние	Достоевский 1 562 362 69 540.45	Салтыков-Щедрин 505 134 97 048.15	Лесков 269 801 100 118.11	1 Достоевский 1 562 362 69 540.45	0.72	27 507.70
Достоевский Записки из подполья 34 958	Автор Объём Расстояние	Достоевский 1 723 289 68 778.69	Салтыков-Щедрин 505 134 105 515.38	Лесков 269 801 106 603.00	1 Достоевский 1 723 289 68 778.69	0.65	36 736.69

Окончание таблицы

Анализируемый текст и его объем	близость	1-й автор	2-й автор	3-й автор	Позиция, объем и расстояние для титульного автора	Индекс неуравновешенности	Разрыв
Достоевский Вечный муж 43 244	Автор Объем Расстояние	Достоевский 1 715 003 57 483.88	Писемский 648 871 94 880.94	Гаршин 65 377 96 596.73	1 Достоевский 1 715 003 57 483.88	0.61	37 397.06
Достоевский Братья Карамазовы 292 328	Автор Объем Расстояние	Достоевский 1 465 919 42 752.43	Лесков 269 801 77 657.98	Салтыков-Щедрин 505 134 82 902.34	1 Достоевский 1 465 919 42 752.43	0.55	34 905.56
Достоевский Преступление и наказание 169 628	Автор Объем Расстояние	Достоевский 1 588 619 41 990.37	Салтыков-Щедрин 505 134 81 424.71	Лесков 269 801 82 341.97	1 Достоевский 1 588 619 41 990.37	0.52	39 434.34
Достоевский Бесы 211 484	Автор Объем Расстояние	Достоевский 1 546 763 36 208.98	Гаршин 65 377 71 308.22	Тургенев 613 062 73 934.25	1 Достоевский 1 546 763 36 208.98	0.51	35 099.24
Достоевский Идиот 206 434	Автор Объем Расстояние	Достоевский 1 551 813 41 440.45	Писемский 648 871 81 124.07	Гаршин 65 377 84 003.43	1 Достоевский 1 551 813 41 440.45	0.51	39 683.63
Достоевский Подросток 189 759	Автор Объем Расстояние	Достоевский 1 568 488 40 716.16	Салтыков-Щедрин 505 134 87 497.66	Писемский 648 871 87 741.19	1 Достоевский 1 568 488 40 716.16	0.47	46 781.51

Заметим, что помимо собственно индекса неуравновешенности, указывающего на текст НН как отличающийся своей «инаковостью» от остальных текстов автора, также у пяти других текстов Достоевского разрыв составляет менее 10 тыс. пунктов, а именно у «Господина Прохарчина», «Крокодила», «Бедных людей», «Белых ночей» и «Двойника», у всех же остальных (начиная со «Сна смешного человека») разрыв больше этого «критического» уровня, и разница между остальными конкурентами (их отрывы друг от друга) имеют на шкале «плоский» вид.

Характерно также, что влияние языка Гоголя на идиостиль раннего Достоевского можно не только измерить количественно, но и охарактеризовать качественно, установив те смыслы, которые в творчестве обоих писателей находили сходное выражение. В первую очередь это семантика возможности и вероятности: об ориентации Достоевского на стиль Гоголя в этой сфере свидетельствует частота употребления таких показателей эпистемической модальности как РАЗУМЕЕТСЯ: здесь отклонение идиостиля Гоголя от стиля «Бедных людей» составляет всего лишь $-1,58 \text{ ipm}$, в то время как у идиостиля самого Достоевского (за вычетом БЛ)

это отклонение гораздо больше (–387,55), НАВЕРНО (–11,85 ipm, у Достоевского –247,76), ОЧЕВИДНО (+16,50 ipm, у Достоевского –147,96), ВЕРНО (–38,34 ipm; у Достоевского –305,47): т. е. расхождения тут практически везде десятикратные!

Интересны также случаи различной, «непараллельной» эволюции употребления синонимичных скреп в текстах одного автора. Так, наречие ТЕПЕРЬ Достоевский, начиная с первого опубликованного произведения, использует с наибольшей частотой среди всех обсчитываемых авторов, а вот близкое к нему по значению СЕЙЧАС в тех же «Бедных людях» употребляет все еще с явной ориентацией на Гоголя (–25.28 ipm при 191,43 у Гоголя и 663,48 ipm — у самого Достоевского, но уже, так сказать, в «зрелом» его идиостиле).

Во всех же поздних текстах стиль Достоевского полностью доминирует (ср. романы «Подросток», «Идиот», «Бесы», «Братья Карамазовы»). Представляется, таким образом, что нестандартному поведению различных малых слов в текстах того или иного автора зачастую можно найти вполне правдоподобное объяснение: существенные же отклонения от «общего» идиостиля нередко обнаруживаются именно в ранних текстах, или *пробах пера*, когда писатель еще не освободился от влияния предшественников и старших современников.

В других случаях нехарактерные для идиостиля писателя частоты отдельных скреп можно связать с жанровыми характеристиками произведения. Так, в 30 Тургенева, автора, в целом крайне постоянного в употреблении малых слов, можно увидеть повышение частотности скреп со значением места, таких, как ВДОЛЬ — с положительным отклонением от его же идиостиля (+76,18), ИЗ-ПОД (+249,78), МИМО (+107,91), ОКОЛО (+150,13) и, напротив, снижение частот — у показателей причинности, в том числе всех трех вариантов союза ПОТОМУ ЧТО — ПОТОМУ (2–10), ЧТО (–19,9), ПОТОМУ, ЧТО (–65,01) и ПОТОМУ_ЧТО (–94,38)². Эти изменения, как представляется, обусловлены самим жанром очерков, которые носят в первую очередь описательный характер и художественный мир которых во многом строится благодаря четкому указанию пространственных ориентиров.

Так же, как с неуравновешенными произведениями Достоевского или Гончарова, обстоит дело с повестями Лескова «Леди Макбет Мценского уезда» и «Однодум», а также маленьким рассказом Бунина «Грамматика любви» — по частотным показателям все они выбиваются из идиостилей своих авторов. Впрочем, «Грамматика любви» — это текст слишком малого объема (всего 2,6 тыс. слов), а его индекс уравновешенности (1,03) очень незначительно превосходит 1. Правда, незначительно превосходящая «Граматику» по объему повесть «Антоновские яблоки» (4,3 тыс. слов), как ни странно, уже вполне уравновешенна.

Таким образом, можно утверждать, что подсчет частотности малых слов представляет собой эффективное средство описания авторского идиостиля. Действительно,

² В первом случае стоящие в скобках числа: (2–10) — это указание величины допустимого интервала, измеряемого в словах между ПОТОМУ и запятой перед ЧТО; во втором — это скрепа ПОТОМУ, ЧТО (в написании через запятую); в третьем — ПОТОМУ ЧТО (без разделения запятой, через пробел).

целый ряд русских классиков последовательно придерживается своей «стратегии» в употреблении текстовых скреп на протяжении всего творческого пути, а в тех случаях, когда в наследии автора обнаруживаются произведения, выбивающиеся из общей тенденции, этому зачастую можно предложить убедительное объяснение. Тот же метод идиостилистического анализа, как представляется, может с успехом использоваться и для определения авторства при рассмотрении спорных текстов.

Нельзя было не отметить и следующий факт, как кажется, долженствующий подтвердить правильность избранного направления совершенствования нашего подхода, — что при увеличении количества скреп (с 600 до 900), произошедшем со времени сдачи первоначального варианта статьи (примерно за два года)³, некоторые тексты, бывшие ранее, согласно нашим показателям, неуравновешенными, сделались вполне уравновешенными: в частности, «Мать» Горького, «Белая гвардия» Булгакова и некоторые другие (см. ниже).

Проделанные нами эксперименты с подсчетами суммарных отклонений в текстах полусотни авторов позволяют сформулировать следующие правила.

Правила поведения отклонений частот в идиостилиях уравновешенных авторов

а) в текстах достаточно большого объема положительный *разрыв* составляет, как правило, не менее 10 тыс. ipm,

б) в то время как различия между отклонениями у текстов всех остальных авторов (именуемых — отчасти в шутку — группой «отстоя»), значительно, в несколько раз, уступают величине разрыва.

Именно тексты, удовлетворяющие критериям а) и б), вполне *уравновешенны*, как уравновешенны и сами авторы, имеющие в собрании своих сочинений только такие тексты.

П р и л о ж е н и я

Встреченные случаи при отработке процедуры определения авторства

I. Подтверждение «теории» — или же исправление статистики ради нее? («Мать»=Горький)

Наверное, самым вредным, что мог бы себе представить читатель, была бы подгонка наших статистических показателей — под данные «теории». Мы стараемся этого избежать. Тем не менее, простейшим случаем из встретившихся нам надо признать произошедшее на глазах «исправление» показателей отклонений частот у текста романа «Мать» Горького, когда первоначально как будто совершенно «чужой» для Горького текст (атрибуируемый не ему, а идиостилию Федора Крюкова) становится потом, на увеличенном количестве обсчитанных скреп, уже практически

³ В частности, к ним за это время добавилось довольно объемное новое гнездо — скреп «Отрицания» — с очень частотными скрепами НЕ и НЕТ, а также тексты научной прозы — Тынянова, Жирмунского, Лотмана, Бахтина, М. Гаспарова и др.

«авторским», во всяком случае, придвигается значительно ближе к идиостилю титульного автора.

У «Матери» вполне солидный объем (86,0 тыс. слов), вполне достаточный для возможности измерений в нем часто малых слов, однако по сумме отклонений при наших прежних подсчетах (в янв. 2020) она занимала место ближе к идиостилю Ф. Крюкова, разница с титульным автором $\Delta\Delta(\text{К-Гор})$ была отрицательной и составляла $-4,9$ тыс. ipm :⁴

1	2	3	4	5
К	Гор	Бун	ИлП	Сер
33,0 тыс.	37,9 тыс.	42,2 тыс.	42,8 тыс.	43,1 тыс.

Однако при пересчете через полтора года, в сент. 2021, уже на увеличенном списке скреп, отрицательный разрыв между ними вовсе исчез, вернее, стал из отрицательного — положительным:

1	2	3	4	5
Гор	ТынХ	К	Куп	Сер
61,2 тыс.	64,9 тыс.	66,2 тыс.	70,7 тыс.	71,1 тыс.

Теперь уже Горький — как и полагается титульному автору — опередил Крюкова $\Delta\Delta(\text{К-Гор}) = (66,2 - 61,2)$, на 5,0 тыс. пунктов, а в целом суммарные отклонения совершили прыжок даже на $4,9 + 5,0 = 9,9$ тыс.! Однако при этом разрыв с ближайшим из конкурентов, т. е. художественными текстами Тынянова, составили всего-то какие-то 3,7 тыс. (этого все-таки недостаточно для признания текста уравновешенным и однозначно вписывающимся в Горьковский идиостиль). К тому же и разница в отклонениях остальных идиостилей друг от друга практически не отличаются от величины разрыва (1,3 — 4,5 — 0,4 тыс.): эта шкала остается «плоской». («Мать» написана автором в некий переходный период, когда творчество Горького испытывало на себе влияния разнообразных чужих идиостилей и окончательно еще не «устаканилось»: роман начат в 1906 г., во время поездки в США, а закончен в Италии, на Капри.)

1.а. Недо-уравновешенность («Бедные люди»=Достоевский), или все-таки=Гоголь?

Разрыв между основными «конкурентами» Достоевского по авторству в «Бедных людях» (БЛ), ближайшим из которых постоянно, во всех трех замерах: в янв. 2020, в мае 2020 и в сент. 2021 — оказывается Гоголь, первоначально был весьма незначителен: $\Delta\Delta(\text{Гог-Дос}) = 0,7$ тыс. (но тогда еще в списке наших *скреп* не было 15-го гнезда, «Отрицания»), однако потом, как можно видеть из таблицы, этот разрыв резко вырос, а затем почему-то рост все-таки остановился ($+0,7 + 3,3 + 3,2$), а всё

⁴ При этом, как и при любом другом сравнении, как уже было сказано, из текстов самого Горького, из которых определялся его идиостиль, сам текст «Матери» был исключен.

это при монотонном возрастании суммарных отклонений и у Достоевского (54,0 — 78,4 — 104,2) и у Гоголя (54,7 — 81,7 — 107,4) и у остальных «конкурентов»:

1 Дос 54,0 тыс.	2 Гог 54,7 тыс.	3 Гон 59,4 тыс.	4 Тур 59,4 тыс.	5 Лер 59,6 тыс.	6 Лес 64,1 тыс.
Дос 78,4	Гог 81,7	Гон 84,3	Лер 86,6	Лес 86,8	Тур 87,3
Дос 104,2	Гог 107,4	Сал-Щед 108,8	Гон 110,0	Лер 114,6	Тур 115,6

Вот и тут так же (как и в случае с «Матерью» Горького) нельзя признать текст **БЛ** уравновешенно авторским — при всех трех измерениях разрыв остается явно недостаточным, ничем особенно не отличаясь от разницы в отклонениях между членами остальной, «отстойной», группы. Иначе говоря, выделить титульного автора по всем трем показателям не представляется возможным: хотя Достоевский и находится на первом месте по минимальности отклонений, но его текст остается явно неуравновешенным — как по недостаточности разрыва, так и из-за «плоскости» шкалы величин отклонений у всех остальных конкурентов. (Общеизвестно, что при написании этой первой повести Достоевский если не просто копировал, то явно ориентировался на стилистику Гоголя.)

1.6. Возможно — коллективное авторство? («Белые ночи»=Достоевский, Гоголь, Гончаров, Лермонтов)

В чем-то сходную картину можно наблюдать и в том, как обстоит дело с «**Белыми ночами**» Достоевского (их объем 17,3 тыс., что тоже вроде бы должно быть достаточно для наших подсчетов). На май 2020 положение конкурентов и самого титульного автора по отклонениям сложилось так:

1	2	3	4	5	6
Дос	Гог	Гон	Лер	Тур	Гарш
92,1 тыс.	94,0 тыс.	94,0 тыс.	97,7 тыс.	100,1 тыс.	104,0 тыс.

То есть разрыв $\Delta\Delta(\text{Гог-Дос}) = +1,9$ тыс. тут хоть и критически мал, но титульный автор все-таки лидировал. Однако разница по величине отклонений между остальными конкурентами (Гоголем и Гончаровым, Гончаровым и Лермонтовым итд.: 0 — 3,7 — 2,4 — 3,9 тыс.) была по величине сравнима (и даже больше) разрыва. А вот что оказывается на сегодня (промежуточные показатели мы опускаем):

1	2	3	4	5	6
Дос	Гон	Лер	Гог	Тур	Гарш
104,9 тыс.	107,7 тыс.	112,6 тыс.	113,9 тыс.	115,8 тыс.	117,0 тыс.

Разрыв, как видим, тут вырос — за счет того, что на второе место вышел Гончаров, а на третье Лермонтов (заняв места между Достоевским и Гоголем) — и вырос даже очень существенно, вдвое: $\Delta\Delta(\text{Гон-Дос}) = +2,8$. Но разница отклонений

в группе «отстоя» (4,9 — 1,3 — 1,9 — 1,2) по-прежнему сравнима с разрывом, а разница с Гоголем еще значительно увеличилась: $\Delta\Delta(\text{Гог-Дос}) = +9,0$ тыс. Значит, в «Белых ночах» Достоевский испытывает, как будто, уже большее влияние со стороны Гончарова и Лермонтова, нежели Гоголя?

В обоих рассмотренных случаях, как в случае с текстом БЛ, так и с БН, ни тот, ни другой текст нельзя признать однозначно «уравновешенно» — авторским. Оба написаны очевидно в переходную эпоху, когда собственный стиль Достоевского еще не установился, но в БН Достоевский испытывает, как будто, помимо Гоголя, еще большее влияние — Гончарова и Лермонтова.

II. Полная поправка показателей...? («Белая гвардия»=Булгаков)

Аналогично тексту романа «Мать» при начальном подсчете, в дек. 2019, вел себя и текст «Белой гвардии» Булгакова (его объем 70,7 тыс. слов, что тоже вполне достаточно для подсчетов): по суммарным отклонениям частот он был ближе всего к идиостиллю Крюкова (35,7 тыс. единиц и 1-е место), а не к самому Булгакову (35,9 тыс. и 2-е место), а на 3-м месте по близости оказывался Серафимович (38,5 тыс.); сам отрицательный разрыв был здесь практически минимален ($\Delta\Delta(\text{К-Бул}) = -0,2$):

1	2	3	4	5
К	Бул	Сер	Бун	Плат
35,7 тыс.	35,9 тыс.	38,5 тыс.	39,2 тыс.	41,6 тыс.

С пополнением же нашего списка скреп эта диспропорция «исправилась»:

1	2	3	4	5
Бул	К	Пас	Куп	Сер
46,6 тыс.	53,5 тыс.	53,7 тыс.	54,9 тыс.	55,1 тыс.

Причем разница в отклонениях между остальными конкурентами титульного автора, в том числе Крюковым (он и тут остается первым из группы «преследователей»), становится уже достаточно «плоской» (0,2 — 1,2 — 0,2 тыс.), а разрыв между титульным автором и остальными из группы «отстоя» уже почти дорастает до нужной нам, в соответствии с «теорией», величины (К-Бул) = 6,9 тыс.⁵

Литература

Михеев М. Ю., Эрлих Л. И. Идиостилевой профиль и определение авторства текста по частотам служебных слов // Научно-техническая информация. Серия 2: Информационные процессы и системы, издательство ВИНТИ (М.), 2018. № 2. С. 25–34.

⁵ Мы хотели бы рассмотреть здесь подробнее еще и изменение частот в текстах «Нечка Незванова» Достоевского, «Цветы запоздалые» Чехова, «Как закалялась сталь» Н. Островского, «Роман с кокаином» М. Агеева (Леви), «Марксизм и философия языка» (Волошинова), «Тихий Дон» и «Они сражались за родину» Шолохова, «12 стульев» Ильфа и Петрова, но из-за ограничений в объеме статьи придется, видно, сделать это где-то в другом месте.

Михеев М., Эрлих Л., Орлова М. «Записки охотника» и то, что не вписывается в тургеневский идиостиль // ВАПрсы языкознания: Мегасборник наностатей. Сб. ст. к юбилею В. А. Плунгяна. М.: Буки-Веди, 2020. С. 179–185.

Burrows J. 'Delta': A measure of stylistic difference and a guide to likely authorship // Literary and Linguistic Computing. 2002. Vol. 17. No. 3. Pp. 267–287.

M. Yu. Mikheev

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

(Russia, Moscow)

mihej57@yandex.ru

L. I. Ehrlich

(Russia, Moscow)

levehr@yandex.ru

M. V. Orlova

Institute of Linguistics of the Russian Academy of Sciences

(Russia, Moscow)

mriaorlova@gmail.com

THE AMPLITUDES OF THE IDIOSTYLE OSCILLATIONS OF 20 AUTHORS OF RUSSIAN PROSE — ACCORDING TO THEIR MAIN WORKS

To assess the stylistic proximity between the text X and the texts of the applicants for authorship (or for attribution proper), the sum of the absolute values of the differences between the frequencies of “small words” in the studied text X and the average frequencies of these words in the texts of the applicants is used. To date, we refer about 900 conjunctions, prepositions, particles, discursive and introductory words, as well as fixed expressions with them, to “small words”. The idiostyle of each text is defined as a set of frequencies of small words in the text, and the author’s idiostyle is defined as a set of their average frequencies across all the author’s texts. Out of 49 authors of Russian literature of the XIX–XX centuries, 20 authors were selected, whose texts were studied in particular detail. In 10 of them, the frequencies of “small words” in all texts turned out to be stable (i.e., these authors are “balanced”), while in 10 others, some texts turned out to be closer in idiostyle to the idiostyles of other authors (we call them “unbalanced”). This should be explained either by a novice author’s imitation of one of his authoritative contemporaries (or even several, as in the case of “Netochka Nezvanova” by Dostoevsky), or some special experiment of the author with his style. The appendix to the article deals with 7 different cases when, with an increase in the number of bonds in the system, the indicators of the “imbalance” of the text change.

Key words: conjunctions, particles, prepositions, discourse markers, individual style, function words, frequencies of “small words”.

References

Burrows J. ‘Delta’: a Measure of Stylistic Difference and a Guide to Likely Authorship. *Literary and Linguistic Computing*, vol. 17, no. 3, pp. 267–287.

Mikheev M. Yu., Ehrlich L. I. [Idiostyle profile and determination of the authorship of the text by the frequencies of service words]. *Nauchno-tekhnicheskaya informatsiya. Seriya 2: Informatsionnye protsessy i sistemy* [Scientific and technical information. Series 2: Information processes and systems], VINITI Publishing House (Moscow), 2018, no. 2, pp. 25–34. (In Russ.)

Mikheev M., Ehrlich L., Orlova M. [“Notes of a hunter” and what does not fit into the Turgenev idiostyle] // *Vaprosy yazykoznaniya: Megasbornik nanostatei*. [Collection of articles for V. A. Plungjan’s anniversary]. Moscow, Buki-Vedi Publ., 2020, pp. 179–185. (In Russ.)

Overina K. S. [“Late-blooming Flowers” by Anton P. Chekhov: Aspects of genre and narrative structure]. *Novyi filologicheskii vestnik*, 2015, no. 3 (34).

Н. И. Голубева-Монаткина
 МГУ имени М. В. Ломоносова
 (Россия, Москва)
 golmonat@mail.ru

КОНСТРУКТИВНАЯ ЦЕЛОСТНОСТЬ ТЕКСТА И ПЕРЕВОД

Согласно известной дихотомии Карела Гаузенблаза, тексты бывают непрерывными (плавными) и прерывными. Как непрерывные, так и прерывные тексты составлены из частей (элементов), образующих единую конструкцию, обладают целостностью, которая наряду со связностью является важнейшим свойством текста, но характеризуются разным соотношением непрерывности-прерывности, разной дискретностью. Непрерывные тексты (среди них — научные трактаты, тексты философии), имея меньшее количество частей, чем преимущественно прерывные (словари, энциклопедии), являются, очевидно, конструктивно более целостными. Поскольку переведенные тексты по многим параметрам обычно отличаются от оригинальных, автор статьи, используя материал нехудожественных текстов, стремился выяснить, сохраняется ли в тексте-переводе соотношение непрерывности-прерывности, свойственное оригиналу. Сопоставление непрерывных текстов с их переводами показало, что несмотря на то, что соотношение прерывности-непрерывности в тексте-переводе может изменяться в сторону увеличения прерывности (дискретности), созданный переводчиком текст остается преимущественно непрерывным. Что касается энциклопедических словарей и энциклопедий, то их сопоставление с иноязычными версиями обнаруживает, что в переводе имеется то же соотношение прерывности-непрерывности, что и в оригинале, переводные версии остаются преимущественно прерывными текстами.

Ключевые слова: целостность текста, перевод нехудожественных текстов, переводческий комментарий, лингвистика текста.

В 1966 г. Карел Гаузенблаз, опираясь, очевидно, на известные с греческой античности взаимодополняющие категории непрерывности и прерывности (дискретности), предложил выделять среди «письменных произведений речи», непрерывные (плавные, fluent) и прерывные: для первых характерна «максимально точная сформулированность», они «часто демонстрируют <...> развитую горизонтальную структуру, состоящую из абзацев, глав, разделов, томов и т. д., которые часто имеют относительную самостоятельность»; вторые «выступают не только в особых случаях,

когда возможности тщательного оформления <...> ограничены, но и тогда, когда противопоставление дискурсивной и деноминативной функций не проявляется четко. Таковы все виды списков, в том числе словари <...>. Также чешский лингвист обратил внимание на то, что «прерывность может возникнуть даже в речевом произведении, обладающем свойствами непрерывного, из-за внешних или случайных причин», возможна «ослабленная непрерывность» [Гаузенблас 1978: 74–75].

Рассмотрим, сохраняется ли при переводе непрерывных и прерывных нехудожественных текстов, используемых для трансфера теоретического знания, то же соотношение прерывности-непрерывности, что и в оригинале.

1. Сравнение переводов непрерывных текстов с оригиналами позволяет выявить, что переведенные тексты остаются непрерывными, но их дискретность увеличивается. Наш материал показывает, что это происходит за счет вспомогательных текстов, которые расширяются или заново создаются переводчиком (переводчиком-редактором): вклиниваясь в разной форме в авторский текст, переводческие тексты прерывают его плавное течение.

1.1. Дискретность непрерывного текста усиливается в том случае, когда в переводе горизонтальная структура текста становится более «разветвленной», чем в оригинале. Так произошло с французскими переводами книг С. Н. Булгакова «Философия хозяйства» (1987) и «Философия имени» (1991), сделанными представителем первой «волны» русской эмиграции К. Я. Андрониковым¹. Этот переводчик внес изменения в структуру основного текста и ввел созданный им вспомогательный текст в основной: во-первых, на отрезки, сохраняющие тематическое единство, делятся не только главы, но и слишком длинные (иногда в несколько страниц) абзацы текстов С. Н. Булгакова и, во-вторых, в основной текст вводятся выделенные курсивом внутренние заголовки (их перечни внесены в оглавления). Все это оптимизирует визуальный облик французского текста, но ослабляет его непрерывность — текст перевода более дискретен, чем текст оригинала.

1.2. Дискретность переводного текста повышается при появлении в нем переводческих и редакторских примечаний. Примером может служить русская версия «Структурной антропологии» К. Леви-Строса, опубликованная в 2001 г. в переводе с французского под редакцией и с примечаниями Вяч. Вс. Иванова.

Русский текст «Структурной антропологии» имеет 276 затекстовых редакторских примечаний со знаками выносок (цифровыми номерами) не только в основном тексте, но и в выделенных курсивом и отмеченных астериском (*) подстрочных авторских примечаниях (сносках):

«Именно это и является еще одной причиной (наряду со многими другими) поддержания тесного контакта антропологии с лингвистикой, тоже стремящейся по отношению к тому социальному явлению, каковым является язык, не отрывать объективные его основы, образующие звуковой аспект, от его значимых функций, образующих аспект смысловой».

¹ Об особенностях перевода «Философии имени» см. в работе [Голубева-Монаткина 2014].

**Эти строчки уже были написаны, когда мы столкнулись с подобной же точкой зрения, вышедшей из-под пера одного современного философа. Критикуя обветшалую социологию, Жан-Поль Сартр²⁶⁵ добавляет: «...к социологии примитивных народов эти упреки не имеют отношения. Там исследуются поистине значимые множества» [775, с. 79, примеч. 11]» [Леви-Строс 2001: 381].*

Также Вяч. Вс. Иванов создает примечания не только к авторским, но и к собственным примечаниям, например, к примечанию № 265: «В дальнейшем Сартр и Леви-Строс вступили в ожесточенную полемику по вопросам соотношения между антропологией и историей; см. [564]».

В русском тексте также немало разнообразных по функции подстрочных собственно редакторских примечаний:

(1) «По мере того как антропология все более глубоко задумывается над предметом своих занятий и оттачивает свои методы, она постепенно начинает себя чувствовать, как сказали бы ангlosаксы, *going back home* * <...>. **Возвращающийся домой (англ.). — Примеч. ред.*» [Леви-Строс 2001: 396];

(2) «Однако вне зависимости от того, объясняются ли они архаичностью изучаемых явлений (впрочем, очень отдаленных если не в пространстве, то во времени)* либо коллективным и бессознательным характером некоторых форм социальной и духовной деятельности во всем обществе, включая наше**, фольклорные изыскания, разумеется, относятся как по предмету исследования, так и по своему методу (и, конечно, по тому и другому признакам одновременно) к антропологии²⁶⁰ <...>.

**Именно так ставит вопрос Institut International d'archéocivilisation (Международный институт археологических форм цивилизации) во главе с Вараньяком.*

***Такой точки зрения придерживаются Laboratoire d'ethnographie française (Лаборатория французской этнографии) и Musée national français des Arts et Traditions populaires (Национальный французский музей традиций и искусства)» [Там же: 375];*

(3) «Во-вторых, это теоретически противоречивое положение вполне соответствует двум существующим моделям: модели психоанализа, как это было уже отмечено, и вообще модели учебных занятий со студентами-медиками, где экстернатура и интернатура* позволяют овладеть на практике методом установления диагноза <...>.

**Экстернатура (external) и интернатура (internal) — виды прохождения практики и сдачи экзаменов во Франции и других странах Европы студентами-медиками при больнице. — Примеч. ред.*» [Там же: 393];

(4) «Как только справедливость восстановлена, отношения сторон становятся дружественными, и прощальные слова Муу, обращенные к шаману, можно было бы принять за приглашение: «Друг неле, когда ты снова навестишь меня?» (412)* <...>

**Здесь и далее в круглых скобках приведены ссылки на строки анализируемого в настоящей главе текста [371]. — Примеч. ред.*» [Там же: 193–194].

Кроме указанных изменений, Вяч. Вс. Иванов существенно расширяет как авторскую библиографию (до 866 наименований), — в ней звездочкой помечены сделанные им дополнения, так и составляет свои «Добавления к библиографии». Эти «Добавления», как и помещенные перед ними «Список сокращений» и «Постскрипtum к переизданию “Структурной антропологии” Клода Леви-Строса» (с. 489–501), входят в книгу в качестве вспомогательных текстов.

Уместно, по-видимому, упомянуть о том, что теоретические и практические проблемы, связанные с комментированием, были в сфере интересов Вяч. Вс. Иванова — известны сформулированные им «Вопросы к обсуждению» [Круглый стол 2004], среди которых — «1. Какое соотношение текста и комментария можно считать предпочтительным? Следует ли объяснять или пояснять только наименее ясные или самые спорные места или желательно отразить все основные особенности толкуемого текста? Какой комментарий вам представляется образцовым? 2. Насколько субъективным может или должен быть комментарий? <...> 3. Входит ли авторский комментарий в текст, вместе с которым он напечатан <...>? <...> 5. Наука как развернутый комментарий: роль комментария в истории философии, богословии и истории религии, истории литературы и других филологических дисциплинах, герменевтике и других науках о духе. <...> 7. Роль и характер комментария в разных традициях: индийской, буддистских (в частности, тибетской), китайской, мусульманских, эллинистической, средневековой схоластической. <...> 10. Языковые и терминологические пояснения как часть комментария. Перевод и пересказ и комментарий. <...> 11. <...> Нужен ли особый метаязык в комментариях?» [Круглый стол 2004]. Заметим, что на большинство из заданных в 2004 г. вопросов пока нет четкого ответа...

1.3. Дискретность текста увеличивается при переструктурировании в переводе и основного, и вспомогательного авторских текстов. Так, в русской версии работы [Ранкур-Лаферьер 2005] сокращены затекстовые авторские комментарии — из 669 примечаний более пятисот введены в основной текст в качестве библиографических ссылок: *«An icon <...> is: “a representation (primarily pictorial) on stone, wood, or canvas of the visage [lik] of Jesus Christ, the Mother of God, the holy apostles, and all the holy saints of God, intended for our spiritual communion with the one portrayed on it”²²»* [Там же: 185] / «...икона — это “изображение (преимущественно живописное) на камне, дереве, полотне лика Иисуса Христа, Богоматери, св. апостолов и всех св. угодников Божьих, предназначенное нам для духовного общения с изображенным на нем” (ППБЭС 1992/1: стб. 929–930)» [Там же: 14]. Авторские комментарии, содержащие, кроме библиографических ссылок, также разного рода пояснения, полностью переведены на русский язык и формируют другой, «переводческий», вспомогательный текст, конструктивно отличающийся от англоязычного: в соответствии с рубрикацией основного текста русские примечания представлены в виде двадцати двух разделов, имеющих каждый отдельную нумерацию.

1.4. Иногда переводится лишь часть непрерывного текста. Так, по-видимому, из-за большой сложности текста-оригинала, в созданной в 1999 г. Ван Чжигэном китайской версии книги С. Н. Булгакова «Свет не вечерний: Созерцания и умозрения»

из четырех частей оригинала переведены первая («Природа религиозного сознания») и четвертая («Человек»), а вторая и третья — «Божественное Ничто» («Основная антиномия религиозного сознания», «Отрицательное (апофатическое) богословие», «Божественное ничто») и «Мир» («Тварность мира», «Софийность твари») — остались в то время недоступными китайскому читателю [Иванова 2013: 58–71]. Очевидно, что китайским переводчиком было создано новое «письменное произведение речи», обладающее своей собственной целостностью, вряд ли сопоставимой с целостностью оригинала.

2. Что касается таких прерывных научных текстов как энциклопедии и энциклопедические словари, то они периодически подвергаются переводу и продолжают свое существование в иной культуре по-прежнему в форме прерывного текста.

2.1. Как известно, перевод энциклопедических изданий обычно обусловлен необходимостью трансфера современного знания. В Китае, например, в период начала проведения политики «реформ и открытости» были созданы китайские версии ряда авторитетных иностранных энциклопедий: в 1950–80-е гг. — советских (среди них — многотомные «Большая советская энциклопедия», «Строительство. Энциклопедия современной техники», «Советская военная энциклопедия», одностомный «Советский энциклопедический словарь»), а в конце XX — начале XXI вв. — западных («Encyclopedia Britannica», «Encyclopedia Americana», «The Cambridge Encyclopedia», «Compton's Encyclopedia»). Сравнение переводных версий с оригиналами позволило выявить, что в китайские тексты обычно вносились большие изменения, причем как макроструктурные (затрагивающие, например, отбор словарных статей и их последовательность), так и микроструктурные (в частности, расширялся или сокращался объем словарных статей). Из изменений, касающихся словарных статей, безусловный интерес представляет использование внутрисловных поясняющих комментариев к заголовочной единице — пояснение вводится непосредственно в ее состав с помощью примыкания одного компонента к другому и создается новое китайское слово, например: «Березка» переведено как “小白桦” 舞蹈团 ‘хореографический ансамбль «Берёзка»’ (добавлено *хореографический ансамбль*), Большая Медведица — как 大熊星座 ‘созвездие Большой Медведицы’ (добавлено *созвездие*) [Чэнь 2019].

2.2. На основе переведенных элементов энциклопедий могут формироваться новые энциклопедические издания. Таков «Dictionnaire de la philosophie russe» (2010), созданный на базе российских «Русская философия. Словарь» (1995) и «Русская философия. Энциклопедия» (2007) — в него не включен целый ряд статей, посвященных советским философам, и добавлены новые тексты, написанные французскими авторами².

2.3. Что касается комментариев, то в переводных энциклопедиях и энциклопедических словарях они содержатся в тех создаваемых на языке перевода

² Подробнее об этом французском энциклопедическом словаре в работе [Голубева-Монаткина 2017].

вспомогательных текстах, которые находятся чаще всего перед корпусом словарных статей. «Dictionnaire de la philosophie russe», например, открывается четырьмя вспомогательными текстами, созданными составителями этого энциклопедического словаря: «Présentation» ‘от редактора’, «Avertissement» ‘обращение к читателю’, «Tableau des correspondances» ‘таблица соответствий кириллического и латинского алфавитов’, «Liste des périodiques» ‘список периодических изданий’. Иногда для переводных энциклопедий не только создаются новые вспомогательные тексты, но и переводится часть оригинальных. Так, в китайскую версию (1986) «Советского энциклопедического словаря», кроме разделов «От издательства китайской версии», «Как пользоваться словарем», «Русско-китайский алфавитный указатель», «Указатель по иероглифическим чертам», включен перевод русского вспомогательного текста «От издательства».

В заключение необходимо заметить, что целостность текста имеет много уровней (в том числе, коммуникативный, смысловой) и не является некой константой. Именно поэтому она изучалась не только лингвистами, но и семиотиками, герменевтиками. В нашей статье лишь затронут ее конструктивный уровень.

Литература

Гаузенблаз К. О характеристике и классификации речевых произведений // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. VIII. Лингвистика текста. М.: Прогресс, 1978. С. 57–78.

Голубева-Монаткина Н. И. Об одном французском прочтении русского философского текста // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2014. Том 73. № 4. С. 53–60.

Голубева-Монаткина Н. И. Размышляя о «Dictionnaire de la philosophie russe» // Языковая личность: аспекты изучения: Сб. науч. ст. памяти члена-корреспондента РАН Ю. Н. Караулова / под ред. И. В. Ружицкого и Е. В. Потёмкиной. М.: МАКС Пресс, 2017. С. 101–109.

Иванова А. И. Особенности перевода философского дискурса на французский и китайский языки: выпускная квалификационная работа по спец. 031202 «Перевод и переводоведение». М.: МГУ имени М. В. Ломоносова, 2013. 79 с.

Круглый стол «Текст и комментарий» (3 сентября 2004 г.). Вопросы к обсуждению (сост. Вяч. Вс. Иванов) [Электронный ресурс]. URL: <http://kogni.narod.ru/textcomm.htm>.

Леву-Строс К. Структурная антропология / Пер. с франц. под ред. и с примеч. Вяч. Вс. Иванова. М.: Эксмо-пресс, 2001.

Ранкур-Лаферрьер Д. Традиция почитания икон Богоматери в России глазами американского психоаналитика / пер. с англ. А. Георгиева = Rancour-Laferriere D. The Joy of All Who Sorrow: Icons of the Mother of God in Russia М.: Ладомир, 2005. 350 с.

Чэнь Х. О китайской версии «Советского энциклопедического словаря» // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Лингвистика. 2019. № 3. С. 103–112.

N. I. Golubeva-Monatkina

M. V. Lomonosov Moscow State University

(Russia, Moscow)

golmonat@mail.ru

CONSTRUCTIVE INTEGRITY OF THE TEXT AND TRANSLATION

According to the famous dichotomy of Karel Hausenblas, texts can be discontinuous and continuous (smooth). Integrity, which along with coherence is the most important property of a text, is possessed by both discontinuous texts, which include, in particular, various types of dictionary works, and continuous ones, among which are scientific treatises, texts of philosophy. Continuous texts, having fewer parts than discontinuous ones, are structurally more integral. Comparing the originals and translations of S. N. Bulgakov, Cl. Levi-Strauss, encyclopedic dictionaries, encyclopedias, the author of the article seeks to find an answer to the question: is the relationship of discontinuity — continuity of the text preserved in translated non-fiction texts when translating non-fiction texts used for the transfer of theoretical knowledge? As it turned out, when translating continuous texts, the relationship of discontinuity — continuity can be broken, the discontinuity of the text increases, but its constructive integrity remains. When comparing the originals of encyclopedic publications with their foreign language versions, it was revealed that the translation text retains the property of continuity and that on the basis of its parts it is possible to synthesize a new text that has its own constructive integrity.

Key words: text integrity, translation of non-fiction texts, translation commentary, text linguistics.

References

Chen H. [About the Chinese version of the Soviet Encyclopedic Dictionary]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta. Seriya: Lingvistika* [Bulletin of the Moscow State Regional University. Series: Linguistics], 2019, no. 3, pp. 103–112. (In Russ.)

Golubeva-Monatkina N. I. [One French reading of the Russian philosophical text]. *Izvestiya Rossiiskoi akademii nauk. Seriya literatury i yazyka*, 2014, vol. 73, no. 4, pp. 53–60. (In Russ.)

Golubeva-Monatkina N. I. [Reflecting on the «Dictionnaire de la philosophie russe»]. *Yazykovaya lichnost': aspekty izucheniya: Sb. nauch. st. pamyati chlena-korrespondenta RAN Yu. N. Karaulova / Pod red. I. V. Ruzhitskogo i E. V. Potemkinoi* [Language personality: aspects of the study: Collection of scientific articles in memory of corresponding member of RAS Yu. N. Karaulov. Ed. by I. V. Ruzhitsky and E. V. Potemkina]. 2017, pp. 101–109. (In Russ.)

Hausenblas K. [On the characterization and classification of speech works]. *Novoe v zarubezhnoi lingvistike. Vyp. VIII. Lingvistika teksta* [The new in foreign linguistics. Issue VIII. Linguistics of the text]. 1978, pp. 57–78. (In Russ.)

Ivanova A. I. *Osobennosti perevoda filosofskogo diskursa na frantsuzskii i kitaiskii yazyki. Vypusknaya kvalifikatsionnaya rabota po spets. 031202 «Perevod i perevodovedenie»* [Features of the translation of philosophical discourse into French and Chinese. Final qualifying work in special. 031202 “Translation and Translation Studies”]. Moscow, 2013. 79 p.

Kruglyi stol “Text i kommentarii” (3 sentiabrya 2004). Voprosy k obsuzhdeniyu [Round table “Text and Commentary” (September 3, 2004). Questions for discussion]. Comp. by V. V. Ivanov. Available at: <http://kogni.narod.ru/textcomm.htm>.

Rancour-Laferriere D. *Traditsiya pochitaniya ikon Bogomateri v Rossii glazami amerikanskogo psikhoanalitika* [Tradition of veneration of the icons of Our Lady in Russia through the eyes of an American psychoanalyst] / Rancour-Laferriere D. *The Joy of All Who Sorrow: Icons of the Mother of God in Russia*. Moscow, VRS Publ., 2005. 350 p. (In Russ.)

Н. И. Клушина
 МГУ имени М. В. Ломоносова
 (Россия, Москва)
 nklushina@mail.ru

ИНТЕНЦИОНАЛЬНОСТЬ АВТОРСКОГО СОЗНАНИЯ И ЭФФЕКТЫ В КОММУНИКАЦИИ¹

Проблема интенциональности авторского сознания и ее декодирования является интегративной для многих современных наук — философии, психологии, прагматики, стилистики. От правильного декодирования авторской интенции адресатом зависит успех в коммуникации, поскольку коммуникация понимается как взаимотворческий процесс. В статье на примере феномена молчания показывается роль девербализации и ее эффекты в коммуникации. Существует ряд современных концепций, в которых девербализация рассматривается как процесс деградации современной речевой культуры, сопровождаемый редукцией словарного запаса и психологическими проблемами, что закономерно может привести не только к оскудению языковой личности, но и к примитивизации коммуникации, а также к упадку культуры. Мы подходим к проблеме молчания и девербализации с других позиций. Молчание рассматривается как интенциональная задача автора, который с помощью осознанного отказа от проговаривания мыслей предоставляет свободу читателю в трактовке сказанного. Молчание выполняет различные художественные функции, которые в данной статье рассмотрены на примере повести Иво Андрича «Проклятый двор». Но молчание играет серьезную роль и в современной медиакulturе, создавая особое кроссвордное письмо, в котором имплицитность не менее важна, чем вербализация.

Ключевые слова: интенциональность, авторское сознание, феномен молчания, девербализация, интерпретация, декодирование, коммуникативный эффект.

При современном антропоцентрическом и когнитивном поворотах в стилистике актуализируется тезис С. Гайды о том, что «стиль — это гуманитарная структура текста» [Гайда 2015: 13]. С этих позиций нам представляется важным изучение ментального кода творческого сознания и возможности его декодирования. В первую

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке гранта РФФИ 20-012-00077 «Креативная функция языка в интернет-коммуникации».

очередь здесь можно говорить о рефлексии «невыразимого» в художественном дискурсе и о стилистической роли молчания как маркеров интенциональности авторского сознания, а также об эффектах в коммуникации.

Интенциональность — одно из основных понятий в современной философии, психологии и лингвистике, а именно в прагмалингвистике. В каждой отрасли науки этот термин имеет особое содержание.

Интенциональность вводится в современные философские дискуссии как понятие, обозначающее особое свойство психических феноменов, которым не обладает ни один физический феномен.

В психологии понятия *интенции* и *интенциональности* определяются как средства описания сознания. Интенция понимается как имманентная направленность сознания на реальный или воображаемый предмет. В психологии речи, по концепции А. А. Леонтьева [1999] и А. М. Шахнаровича, интенция составляет первый этап порождения высказывания, за которым следуют мотив, внутреннее проговаривание и речевая реализация.

Мы считаем интенциональность важнейшей категорией и для стилистики, поскольку современная стилистика включает в свой предмет коммуникацию автора и адресата как «обоюдотворческий» процесс [Клушина 2018]. Мы полагаем, что именно интенциональный подход помогает адресату правильно декодировать авторский замысел. Некоторые же феномены коммуникации, такие как, например, молчание или невыразимое, поддаются пониманию только через осознание их интенционального характера. Мы полагаем, что с точки зрения интенциональности невыразимое и молчание можно рассматривать не как невербальные феномены, а как осознанно девербализируемые автором.

Поясним, что мы понимаем под девербализацией.

Развитие и обогащение речи воспринимается как поступательное усложнение человеческого опыта, отраженного в современной коммуникации. Поэтому закономерно девербализация рассматривается как примитивизация речи, возвращение в пещеру, к междометному общению. Не случайно А. Х. Востоков остроумно замечал, что междометия — единственная часть речи, которая роднит нас с обезьянами [Востоков 2011].

Так, известные российские исследователи, отмечая нелинейность процесса девербализации, все-таки рассматривают ее как негативный процесс оскудения современной речевой культуры и регресс личности.

И. Н. Горелов и К. Ф. Седов пишут: «Нынешний подросток в значительной мере отстал от своего сверстника 20–30-летней давности по возможностям нормативного вербального поведения: чтение серьезной книги вызывает быстрое утомление, не всегда завершается пониманием; рассказ о прочитанном затруднен, эмоциональные проявления в собственной среде усилены за счет внешней экспрессивности формы (междометия, жесты, пантомима), имитирующей уже созданные образцы. <...> Можно, несколько схематизируя, сказать, что речь идет об отрыве вербальных навыков и форм от невербализуемых значений и смыслов, от непосредственного

понимания того, что стоит за словом» [Горелов, Седов 2001: 150]. На таких же позициях стоит и В. И. Карасик [2010].

Но, как и любой сложный феномен, девербализация может и должна рассматриваться с разных сторон и с разных точек зрения, а не только как процесс деградации языковой личности, примитивизация коммуникации и упадок культуры.

Девербализация в современной коммуникации связана с ее принципиальной семиотичностью, мультимодальностью и контекстуальностью.

Язык — это материализация мысли и чувства, но это не единственный способ передачи смысла.

«...Величайший акт культурного развития состоит в освобождении мысли из плена слова», — полагал Л. В. Щерба (Первый Всесоюзный тюркологический съезд. Баку. 1926. С. 342–343; цит. по [Виноградов 1951: 143]).

Г. М. Маклюэн пишет о будущей коммуникации как о передаче мыслей напрямую, без опосредования их языком, понимая это как наивысший расцвет медиакультуры [Маклюэн 2011]. И первым шагом на этом фантастическом (или провидческом) пути является девербализация, которая освобождает от языкового рабства развитую в эмоциональном и интеллектуальном плане личность. Таким образом, девербализация мыслей и эмоций может свидетельствовать не об их отсутствии или ничтожности, а об их невыразимости и неуловимости. Или об их имплицитности.

Приведем пример из стихотворения Ф. И. Тютчева: «Как после вековой разлуки, Гляжу на вас, как бы во сне, — И вот — слышнее стали звуки, Не умолкавшие во мне...» [Тютчев 1985: 314].

Звуки, которые поэт не выразил словами. Он не мог их выразить? Или не захотел? В любом случае это не отказ автора от коммуникации и не ограниченность его языковой личности, а невозможность или нежелание найти нужные слова.

Имплицитность и конверсия смысла порождает кроссвордное письмо, апеллирующее к знанию, эрудиции, эмоциям адресата, к его «встроенности» в социальный и/или культурный контекст. М. М. Бахтин замечал, что слова, в конечном итоге, мы берем не из словаря, контекст определяет значение слов [Бахтин 1996].

Феномен *молчания* в зависимости от контекста может трактоваться как сокрытие, как пустота, как переполненность чувствами, как невыразимость, как сосредоточенность, как пауза, как передышка, как непонимание, как отказ от пустословия.

Проиллюстрируем функции молчания на примере повести «Проклятый двор» Иво Андрича [Андрич 1967].

Несмотря на то что нарратив по определению исключает молчание, так как является говорением, тем не менее в повести Иво Андрича «Проклятый двор» феномен молчания играет важную структурно-семантическую функцию. Рамочные структурные элементы рассказа (начало и конец повести) включают смерть как молчание главного персонажа: фра Петер умер и ничего уже не скажет, хотя вся повесть является пересказом нарратива этого героя. Кружева нарратива в «Проклятом дворе» плетутся вокруг основных персонажей: фра Петера, Чалима, Хайма,

Караджоза, султана Джема (каждое имя — это свернутый нарратив). Каждый значимый персонаж повести характеризуется через феномен молчания: безумие предстает как молчание ума (Чалим думал, что отвечает на вопросе, но его внутренняя речь не прорывалась за рамки молчания), бессердечность проявляется как молчание души (Караджоз), молчание султана Джема (за которого в повести говорит Чалим) оттеняет его величие, а болтовня Хаима предстает как забалтывание молчаливого страха. Таким образом, молчание не есть пауза в нарративе, а значимый художественный способ авторской характеристики героев и важный структурный элемент в композиции данной повести.

Как видим, сам феномен молчания может рассматриваться именно как коммуникативный феномен только через понимание его интенциональности. Автор молчания хочет молчанием что-либо сказать, но чтобы сказать, отказывается от слов, то есть не прерывает коммуникацию, а только девербализует ее.

Холистический подход к коммуникации, учитывающий интенциональность авторского сознания и ее репрезентацию в тексте, с одной стороны, и коммуникативный эффект, который испытывает на себе адресат после понимания текста, с другой стороны, позволяет несколько по-иному интерпретировать эти известные феномены художественного дискурса: молчание и невыразимое — не прерывание коммуникации и не отказ от нее, также это не остановка в коммуникации, напротив, это диалог с читателем, но читателем, равным по своему личностному развитию автору.

Таким образом, мы приходим к пониманию молчания как девербализованной интенциональной коммуникации. А понимание этой коммуникации подсказано контекстом.

Любой контекст заполнен смыслом, но каждый волен прочитывать его по-своему. Все зависит от адресата. «Слушающий, а не говорящий определяет значение высказывания», — утверждает Х. Ферстер (цит. по [Реконструкция субъективной реальности 2010: 51]), что коррелирует с идеями М. М. Бахтина [Бахтин 1996].

Коммуникация строится на презумпции адресата: именно он определяет смысл, он откликается на вызов, он в девербализованном или минимально вербализованном тексте прочитывает максимальный смысл. Презумпция адресата — условие успешной коммуникации. И эта презумпция включает парадокс: чем интеллектуально и эмоционально развитее личность адресата, тем меньше слов (тривиальных слов) требуется ему для понимания.

Таким образом, девербализация может сигнализировать не о примитивизации, а, наоборот, об усложнении коммуникации, так как адресат должен понять имплицитность, эксплицитировать и декодировать ее и — насладиться своей способностью разгадать «кроссвордное послание».

А адресант, автор? На первый взгляд, девербализация облегчает его труд по подбору слов для выражения своей мысли. Л. В. Щерба шутил, что человек ленив, и, если бы не желание быть понятым, он бы обходился минимальным словарным запасом [Щерба 1974]. Но девербализация как осознанная коммуникативная задача имеет трудное решение: как заставить контекст выразить смысл, какие подсказки

и намеки включить для верного ориентирования адресата? Ведь имплицитность эмоций и мыслей предполагает более широкую и разнообразную ее интерпретацию, чем автор может предположить.

Таким образом, мы полагаем, что будущее коммуникации связано как с развитием и развернутостью проговариваемой речи, так и, наоборот, с ее девербализацией, но при усложнении девербализованного контекста, поскольку имплицитность имеет смысл только при возможности ее экспликации адресатом.

Г. М. Макклюэн очень точно определил значимость эффекта в коммуникации: «Интерес к *эффекту*, а не к *значению* есть основное *изменение*, произошедшее в наше электрическое время, ведь эффект включает в себе всю ситуацию целиком, а не просто какой-то один уровень движения информации» [Макклюэн 2011: 32]. Коммуникативный эффект молчания и невыразимого, то есть девербализованного, по своему значению оказывается не меньшим, чем вербализованного и проговоренного.

Литература

Андрич И. Проклятый двор [Электронный ресурс]. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=121942&p=1>.

Бахтин М. М. Проблема речевых жанров. М.: Русское слово, 1996. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.studmed.ru/view/bahtin-mm-problema-rechevyh-zhanrov>.

Виноградов В. В. Общелингвистические и грамматические взгляды академика Л. В. Щербы // Памяти академика Л. В. Щербы» (1880–1944) Л.; Изд-во Ленинградского университета им. А. А. Жданова, 1951. С. 31–62.

Востоков А. Х. Русская грамматика Александра Востокова, по начертанию его же сокращенной грамматики полнее изложенная. Изд. 12-е. М.: Книга по Требованию, 2011. 246 с.

Гайда С. Актуальные задачи стилистики // Актуальные проблемы стилистики. 2015. № 1. С. 11–21.

Горелов И. Н., Седов К. Ф. Основы психолингвистики. Учебное пособие. Изд. 3-е, перераб. и доп. М.: Лабиринт, 2001. 304 с.

Карасик В. И. Языковая кристаллизация смысла. Волгоград: Парадигма, 2010. 428 с.

Клушина Н. И. Медиастилистика. М.: Флинта, 2018. 184 с.

Леонтьев А. А. Основы психолингвистики. М.: Смысл, 1999. 287 с.

Маклюэн Г. М. Понимание медиа: внешние расширения человека: внешние расширения человека. 2-е изд. М.: Кучково поле, 2011. 462 с.

Реконструкция субъективной реальности. Психология и лингвистика / Пер. с англ. Киселева А. А. (ред.). Харьков: Изд-во Гуманитарный центр, 2010. 172 с.

Тютчев Ф. И. Стихотворения. М.: Худож. лит., 1985. 334 с.

Щерба Л. В. Языковая система и речевая деятельность. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1974. 427 с.

N. I. Klushina

*M. V. Lomonosov Moscow State University
(Russia, Moscow)
nklushina@mail.ru*

INTENTIONALITY OF AUTHORIAL MIND AND EFFECTS IN COMMUNICATION²

The problem of intentionality of author's mind and its decoding is integrative for many contemporary sciences — philosophy, psychology, pragmatics, stylistics. The success in communication depends on the correct decoding of the author's intention by the addressee, because communication is understood as a mutually creative process. The article shows the role of deverbalization and its effects in communication on the example of the phenomenon of silence. There are a number of contemporary concepts, in which deverbalization is seen as a process of degradation of modern speech culture, accompanied by the reduction of vocabulary and psychological problems, which naturally can lead not only to the impoverishment of linguistic personality, but also to the primitivization of communication, as well as to the decline of culture. We approach the problem of silence and deverbalization from a different perspective. Silence is seen as an intentional task of the author, who, by consciously refusing to speak his thoughts, gives the reader the freedom to interpret what is said. Silence performs various artistic functions, which in this article are examined on the example of the novel "The Damned Yard" by Ivo Andrić. But silence plays a serious role in modern media culture as well, creating a special crossword writing, in which implicitness is no less important than verbalization.

Key words: intentionality, author's consciousness, the phenomenon of silence, deverbalization, interpretation, decoding, communicative effect.

References

- Andrich I. *Proklyatyi dvor* [Cursed courtyard] Available at: <https://www.litmir.me/br/?b=121942&p=1> (accessed 18.01.2021).
- Bakhtin M. M. *Problema rechevykh zhanrov* [The problem of speech genres]. Moscow, Russkoe Slovo Publ., 1996. Available at: <https://www.studmed.ru/view/bakhtin-mm-problema-rechevykh-zhanrov> (accessed 18.01.2021).
- Gaida S. [Actual tasks of stylistics]. *Aktual'nye problemy stilistiki*, 2015, no. 1, pp. 11–21. (In Russ.)
- Gorelov I. N., Sedov K. F. *Osnovy psikholingvistiki. Uchebnoe posobie*. [Fundamentals of psycholinguistics] Moscow, Labirint Publ., 2001. 304 p. (In Russ.)
- Karasik V. I. *Yazykovaya kristallizatsiya smysla* [Linguistic crystallization of meaning]. Volgograd: Paradigma Publ., 2010. 428 p. (In Russ.)

² This study was supported by RFBR grant 20-012-00077, The Creative Function of Language in Internet Communications.

Klushina N. I. *Mediastilistika* [Mediastylistics]. Moscow, Flinta Publ., 2018. 184 p. (In Russ.)

Leont'ev A. A. *Osnovy psikholingvistiki* [Fundamentals of psycholinguistics]. Moscow, Smysl Publ., 1999. 287 p. (In Russ.)

McLuhan H. M. *Ponimanie media: vneshnie rasshireniya cheloveka* [Understanding Media: The Extensions of Man]. Moscow, Kuchkovo Pole Publ., 2011. 462 p. (In Russ.)

Rekonstruktsiya sub"ektivnoi real'nosti. Psikhologiya i lingvistika [Reconstruction of subjective reality. Psychology and linguistics]. Kharkiv, Gumanitarnyi Tsentr Publ., 2010. 172 p.

Shcherba L. V. [First All-Union Turkological Congress. Baku]. 1926, pp. 342–343. Quoted from: V. V. Vinogradov. [General linguistic and grammatical views of academician L. V. Shcherba]. *Pamyati akademika L. V. Shcherby (1880–1944)* [In memory of academician L. V. Shcherba (1880–1944)]. Leningrad, A. A. Zhdanov Leningrad University Publ., 1951, pp. 31–62. (In Russ.)

Shcherba L. V. *Yazykovaya sistema i rechevaya deyatel'nost'*. [Language system and speech activity]. Leningrad, Nauka Publ., 1974. 427 p.

Tyutchev F. I. *Stikhotvoreniya* [Poems]. Moscow, Khudozhestvennaya Literature Publ., 1985. 334 p.

Vostokov A. Kh. *Russkaya grammatika Aleksandra Vostokova, po nachertaniyu ego zhe sokrashchennoi grammatiki polnee izlozhennaya*. [Russian grammar by Alexander Vostokov, according to the outline of his abbreviated grammar, more fully stated]. Moscow, Kniga po Trebovaniyu, 2011. 246 p.

Т. В. Скулачева

Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН

(Москва, Россия)

skulacheva@yandex.ru

Н. А. Слюсарь

НИУ Высшая школа экономики

(Москва, Россия)

Санкт-Петербургский государственный университет

(Санкт-Петербург, Россия)

slioussar@yandex.ru

А. Э. Костюк

Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН

(Москва, Россия)

kostyuk.ae@gmail.com

А. А. Липина

Российский государственный гуманитарный университет

(Москва, Россия)

anna.lipina.94@mail.ru

Э. И. Латыпов

Российский государственный гуманитарный университет

(Москва, Россия)

latypow.emil@gmail.com

В. М. Королева

Российский государственный гуманитарный университет

(Москва, Россия)

varyak1999@gmail.com

ВОСПРИЯТИЕ СТИХА И ВОСПРИЯТИЕ ПРОЗЫ: ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ

В статье представлены данные четырех экспериментов по восприятию стихотворного текста в сравнении с прозаическим. Приводятся первые доказательства того, что стих и проза обрабатываются мозгом по-разному, причем можно предположить, что известные на настоящий момент наиболее устойчивые лингвистические особенности стиха работают на то, чтобы активизировать образное

и частично подавить логическое и критическое мышление. Проведенные нами эксперименты показывают, что одни и те же ошибки не замечаются в стихе и с легкостью замечаются в аналогичном прозаическом тексте. Причем этот эффект одинаков для русского стиха (флективный язык, силлабо-тоническая и тоническая система стихосложения в 19–20 вв.) и для турецкого стиха (агглютинативный язык, силлабическая система стихосложения) при достаточных культурных различиях. В качестве метода использовалось чтение с самостоятельной регулировкой скорости (*self-paced reading*), поскольку известно, что замеченная информантом ошибка приводит к замедлению чтения на отрезке текста, содержащем ее и/или следующем за ней. Во всех проведенных экспериментах наблюдалась статистически значимая разница во времени прочтения между текстом с ошибкой и аналогичным текстом без ошибки в прозе, но отсутствовала статистически значимая разница между временем прочтения текста с ошибкой и без ошибки в стихе. Таким образом, одни и те же ошибки не замечались в стихе и замечались в прозе.

Ключевые слова: стих и проза, лингвистика стиха, функции стихотворной формы, восприятие стиха, детекция ошибок.

На протяжении ряда лет мы исследовали наиболее устойчивые особенности стиха в отличие от прозы, сохраняющиеся в стихе разных языков, разных периодов, разных литературных направлений и индивидуальных стилей [Скулачева 1989, Скулачева 1990, Скулачева 1996, Гаспаров 1994, Гаспаров, Скулачева 2004, Скулачева 2004, Скулачева, Буякова 2010; Skulacheva 2014; Skulacheva, Kostyuk 2019, Кривнова, Костюк 2020; Скулачева, Костюк 2020]. Мы сопоставляли особенности стиха и прозы на всех лингвистических уровнях: фонетическом, морфологическом, синтаксическом, семантическом. Общая картина, в которую складывались наиболее устойчивые закономерности построения стиха, оказалась неожиданной. На каждом лингвистическом уровне были обнаружены свои механизмы, тормозящие легкое и быстрое понимание логики стихотворного текста.

Так, в стихе на десятки процентов растет количество сочинительных связей между клаузами и падает количество подчинительных связей по сравнению с прозой того же автора [Скулачева, Буякова 2010а, Скулачева, Буякова 2010б]. Эта закономерность присутствует во всех пока проанализированных русских, французских, испанских, английских и немецких текстах 17–20 вв. В стихе появляется ровная монотонная интонация без отчетливых выделений (тональная рамка сужается в 2–3 раза), для него характерен особый тип интонационных завершителей, напоминающий перечисление [Златоустова 1981, Ерешко 1995, Скулачева 1996, Янко 2010, Янко 2015, Skulacheva 2014; Костюк 2017, Skulacheva, Kostyuk 2019, Кривнова, Костюк 2020; Скулачева, Костюк 2020].

Происходит и целый ряд семантических изменений [Скулачева 2004, Киммельман 2012, Skulacheva 2014, Урысон 2017а, Урысон 2017б, Skulacheva, Kostyuk 2019]. Более информативные слова попадают не на конец синтагмы под синтагматическое ударение, как в прозе, а располагаются непредсказуемо от начала до конца строки; контекст зачастую не позволяет выбрать одно значение многозначного слова и т. д.

Можно предположить, что стих на всех лингвистических уровнях использует механизмы, тормозящие логическое осмысление текста. Очевидно, что сочинение вместо подчинения, монотонная интонация без выделений, контекст, не позволяющий однозначной трактовки, мешают быстрому и легкому пониманию логики.

Мы предполагаем, что найденные нами лингвистические отличия стиха от прозы нацелены на частичное подавление логического и критического мышления и являются лингвистическими механизмами активизации образного мышления. Если это предположение верно, читающий должен хуже замечать ошибки в стихе по сравнению с прозой. Именно это мы и постараемся проверить в данной статье.

Детекция различных типов ошибок в тексте — достаточно хорошо разработанная область психолингвистики, имеющая в своем распоряжении точные и надежные экспериментальные методы, сопровождающиеся статистической обработкой результатов. В 1980-х годах Джастом и Карпентером [Just, Carpenter, 1980] было показано, что человек, заметивший ошибку, замедляет скорость чтения. В последующей статье этих авторов [Just et al. 1982] был предложен метод чтения с самостоятельной регулировкой скорости (self-paced reading): текст демонстрируется участникам эксперимента по кускам, прочитав очередной кусок, участник нажимает на кнопку, при этом фиксируется время прочтения (современное программное обеспечение позволяет делать это с точностью более 1 мс).

В последующих работах с использованием этой методологии было показано, что разного рода ошибки (лексические, грамматические и прочие) неизменно вызывают замедление при чтении по сравнению с контрольным условием, в котором соответствующих ошибок нет, так как ошибки создают значительные трудности при обработке текста. Соответственно, в тех случаях, когда ошибка по тем или иным причинам может остаться незамеченной, можно использовать замедление при чтении как индикатор того, увидел ли читающий ошибку. Разберем подробнее один пример. Много экспериментальных работ посвящено так называемым “иллюзиям грамматической правильности” (grammaticality illusions), когда читающий не замечает, скажем, ошибки при согласовании подлежащего и сказуемого за счет помех, создаваемых зависимым словом [Clifton et al., 1999; Dillon et al., 2013; Pearlmutter et al., 1999; Wagers et al. 2009 и др.; Slioussar 2018; Slioussar, Malko 2016 на материале русского языка].

Как можно подтвердить существование таких иллюзий экспериментально? Мы видим, что, например, в предложении (1a) глагол и последующее слово читаются значительно дольше, чем в предложении (1b), в то время как в предложении (2a) замедление статистически незначимо по сравнению с (2b). Это свидетельствует о том, что зависимое слово во множественном числе мешает читающему заметить ошибку.

- (1) a. **The key to the cabinet are rusty from years of disuse.*
b. *The key to the cabinet is rusty from years of disuse.*
- (2) a. **The key to the cabinets are rusty from years of disuse.*
b. *The key to the cabinets is rusty from years of disuse.*

В данной работе мы впервые применяем ту же логику, сравнивая детекцию ошибок в стихе и в прозе. Мы провели серию экспериментов, чтобы доказать, что различные ошибки в стихе замечаются хуже, чем в прозе, или не замечаются вовсе. К настоящему моменту мы имеем данные по четырем языкам (русский, английский, немецкий, турецкий). Сейчас проводится эксперимент на корейском языке. Во всех случаях тексты с ошибками были выверены носителями языка и в качестве информантов также выступали только носители соответствующих языков, проживающие в странах, в которых на этих языках говорят как на родных. Во всех случаях одинаковые ошибки не замечались в стихе и замечались в прозе, что доказывалось статистически значимым замедлением времени чтения в прозе и отсутствием такового в стихе.

В этой статье мы расскажем про эксперименты по детекции ошибок в русском и турецком языках. Турецкий язык — агглютинативный, в нем другая, чем в русском, система стихосложения (силлабическая, в отличие от силлабо-тонической и тонической в русском стихе 19–20 вв.), у носителей турецкого другая культура. В русском эксперименте участвовали 110 информантов-носителей языка (3 эксперимента: 40 + 40 + 30 человек), проживающих в России, в возрасте от 18 до 55 лет. В турецком — 40 носителей языка, проживающих в Анкаре, также от 18 до 55 лет. Несмотря на языковые и культурные различия, воздействие стиха на сознание испытуемых было одинаковым. Ошибки не замечались в стихе и замечались в прозе. Все четыре эксперимента проводились разными исследователями, на разных текстах и разных группах информантов.

При планировании экспериментов важной задачей было не активировать логическое мышление самим их дизайном. Поэтому информанты вводились в заблуждение: им озвучивалась ложная цель эксперимента. Информантам сообщалось, что в целях разработки текстотерапии мы изучаем, в каком душевном состоянии людям нравятся какие типы стиха. Поэтому информантов спрашивали в анкете, заполняемой перед экспериментом, в каком душевном состоянии они находятся, а после каждого фрагмента надо было ответить на вопрос, понравился ли информанту текст. Для максимального правдоподобия классификация душевных состояний была взята из реальных психологических работ:

- а) тревога;
- б) волнение;
- в) интерес;
- г) настрой на достижение целей;
- д) бодрость;
- е) раздражение;
- ж) радость;
- з) разочарование;
- и) грусть;
- к) скука;
- л) сожаление;

- м) неуверенность;
- н) ожидание;
- о) спокойное созерцание;
- п) отвлечение;
- р) досада;
- с) меланхолия;
- т) апатия;
- у) другое (указать) _____

Реальной же целью эксперимента было проверить, с какой скоростью читаются тексты с ошибкой и тексты без ошибки (при помощи метода *self-paced reading task*, или чтения с самостоятельной регулировкой скорости). Фрагменты стихотворных и прозаических текстов предъявлялись на экране по одному. Чтобы перейти от одного текста к другому, испытуемый нажимал кнопку. В этот момент программа фиксировала время прочтения, затраченное на отрывок. Эксперимент проводился на платформе «Ибексфарм» [Drummond: эл. ресурс].

Выбранный нами дизайн эксперимента — так называемый «латинский квадрат». У нас было четыре группы текстов, противопоставленных по двум параметрам. Каждая группа служит контролем для двух других. Таким образом, мы можем сравнить текст с ошибкой и текст без ошибки с одной стороны и стих и прозу с другой стороны. Информанты делились на 4 группы — две группы читают стих, две группы — прозу. Тексты по четырем экспериментальным листам распределялись следующим образом (см. Таблицу 1).

Таблица 1. Распределение текстов по экспериментальным листам

Стих:	
1-я группа информантов 4 стиха (I группа стихов) с ошибкой 4 стиха (II группа стихов) без ошибки 8 филлеров	2-я группа информантов 4 стиха (II группа стихов) с ошибкой 4 стиха (I группа стихов) без ошибки 8 филлеров
Проза:	
3-я группа информантов 4 прозаических пересказа стихов I с ошибкой 4 прозаических пересказа стихов II без ошибки 8 филлеров	4-я группа информантов 4 прозаических пересказа стихов II с ошибкой 4 прозаических пересказа стихов I без ошибки 8 филлеров

Таким образом, каждый информант получал 4 текста с ошибками разных типов (которые предъявлялись без ошибки другой группе). Он также получал 4 текста без ошибок (которые были с ошибками у другой группы) и 8 филлеров. Филлеры — тексты-заполнители, которые затем не будут учитываться в результатах эксперимента, но призваны отвлечь внимание от текстов, участвующих в эксперименте.

В психолингвистике принято принимать меры, чтобы информант не действовал по аналогии, а также избегать повторения стимулов, так как повторная обработка всегда сильно отличается от первичной. Поэтому одному и тому же информанту

нельзя дать один и тот же текст в стихе и прозе, один и тот же текст с ошибкой и без нее. Также нельзя давать несколько текстов с ошибками подряд — тогда читающий с большой вероятностью всё же заметит их. У нас в каждом экспериментальном листе на 4 текста с ошибками приходилось по 12 текстов без них (4 стимула и 8 филлеров).

В качестве материала использовались фрагменты стихотворений 19–20 вв. и их максимально близкий прозаический пересказ. Прозаический пересказ мы старались делать как можно более близким к оригинальному тексту, по возможности ограничиваясь только перестановками слов и изредка синонимическими заменами для ликвидации отчетливого предсказуемого ритма и рифмы и, изредка, ярко выраженного стихового стиля. Например:

Оригинал:

*Но в глубине разврата не погиб
Какой-нибудь несправедный изгиб
Сердец людских пред нами обнаживший.
Две области — сияния и тьмы —
Исследовать равно стремимся мы.*

Прозаический пересказ:

Но не погиб в глубине разврата тот, кто обнажил перед нами какой-нибудь несправедный изгиб людских сердец. Две области — сияния и тьмы — мы равно стремимся исследовать.

В каждый фрагмент вносилась одна ошибка: например, «мы с тобой *втроем*» (вместо «*вдвоем*»), «*подниматься в овраз*» (вместо «*спускаться*»), «*деревья ветвей*» (вместо «*ветви деревьев*»), «*борода с воды струится*» (вместо «*с бороды вода*»). Вот примеры таких ошибок в тексте:

1. Стихотворный фрагмент 1 с ошибкой:

*Мы тайнобрачные цветы...
Никто не знал, что мы любили,
Что аромат любовной пыли
Вдохнули **трое** — я и ты!*

Прозаический пересказ фрагмента 1 с ошибкой:

*Мы — тайнобрачные цветы. Никто не знал о наших чувствах, о том, что **трое** — я и ты — вдохнули любви аромат.*

Стихотворный фрагмент 1 без ошибки:

*Мы тайнобрачные цветы...
Никто не знал, что мы любили,
Что аромат любовной пыли
Вдохнули **двое** — я и ты!*

Прозаический пересказ фрагмента 1 без ошибки:

Мы — тайнобрачные цветы. Никто не знал о наших чувствах, о том, что двое — я и ты — вдохнули любви аромат.

2. Стихотворный фрагмент 2 с ошибкой:

*Но в глубине разврата не погиб
Какой-нибудь неправедный изгиб
Сердец людских пред нами обнаживший.
Три области — сияния и тьмы —
Исследовать равно стремимся мы.*

Прозаический пересказ фрагмента 2 с ошибкой:

*Но не погиб в глубине разврата тот, кто обнажил перед нами какой-нибудь неправедный изгиб людских сердец. **Три области** — сияния и тьмы — мы равно стремимся исследовать.*

Стихотворный фрагмент 2 без ошибки:

*Но в глубине разврата не погиб
Какой-нибудь неправедный изгиб
Сердец людских пред нами обнаживший.
Две области — сияния и тьмы —
Исследовать равно стремимся мы.*

Прозаический пересказ фрагмента 2 без ошибки:

*Но не погиб в глубине разврата тот, кто обнажил перед нами какой-нибудь неправедный изгиб людских сердец. **Две области** — сияния и тьмы — мы равно стремимся исследовать.*

3. Стихотворный фрагмент 3 с ошибкой:

*где ласковый нажим чугунного графита
ограду начертил и стройный ряд дерев,
стоят **три всадника** — маркграф и маркграфиня
пространство трех веков воздушно одолев.*

Прозаический пересказ фрагмента 3 с ошибкой:

*Там, где ласковый нажим чугунного графита начертил ограду и ряд деревьев, стоят **три всадника** — маркграф и маркграфиня, воздушно одолев три века пространства.*

Стихотворный фрагмент 3 без ошибки:

*где ласковый нажим чугунного графита
ограду начертил и стройный ряд дерев,
стоят **два всадника** — маркграф и маркграфиня
пространство трех веков воздушно одолев.*

Прозаический пересказ фрагмента 3 без ошибки:

Там, где ласковый нажим чугунного графита начертил ограду и ряд деревьев, стоят **два всадника** — маркграф и маркграфиня, воздушно одолев три века пространства.

4. Стихотворный фрагмент 4 с ошибкой:

*О, только бы домой дойти! Пятнадцать
Минут ходьбы. Пять улиц миновать.
По лестнице на самый верх спуститься
И в дверь условным стуком постучать...*

Прозаический пересказ фрагмента 4 с ошибкой:

О, дойти бы только домой! Пятнадцать минут ходьбы. Миновать пять улиц. Спуститься на самый верх по лестнице и постучать условным стуком в дверь.

Стихотворный фрагмент 4 без ошибки:

*О, только бы домой дойти! Пятнадцать
Минут ходьбы. Пять улиц миновать.
По лестнице на самый верх подняться
И в дверь условным стуком постучать...*

Прозаический пересказ фрагмента 4 без ошибки:

О, дойти бы только домой! Пятнадцать минут ходьбы. Миновать пять улиц. Подняться на самый верх по лестнице и постучать условным стуком в дверь.

5. Стихотворный фрагмент 5 с ошибкой:

*Озаренный лучом, я
поднимаюсь в овраг.
Чернопыльные комья
замедляют мой шаг.*

Прозаический пересказ фрагмента 5 с ошибкой:

Озаряемый лучом солнца, я **поднимаюсь в овраг**. Мой шаг замедляют комья черной пыли.

Стихотворный фрагмент 5 без ошибки:

*Озаренный лучом, я
спускаюсь в овраг.
Чернопыльные комья
замедляют мой шаг.*

Прозаический пересказ фрагмента 5 без ошибки:

Озаряемый лучом солнца, я **спускаюсь в овраг**. Мой шаг замедляют комья черной пыли.

6. Стихотворный фрагмент 6 с ошибкой:

*Из-за туч луна катится —
Что же? Голый перед ним:
Борода с воды струится,
Взор открыт и недвижим.*

Прозаический пересказ фрагмента 6 с ошибкой:

*Луна катится из-за туч — что же? Перед ним голый: **борода с воды струится,** открыт и недвижим взгляд.*

Стихотворный фрагмент 6 без ошибки:

*Из-за туч луна катится —
Что же? Голый перед ним:
С бороды вода струится,
Взор открыт и недвижим.*

Прозаический пересказ фрагмента 6 без ошибки:

*Луна катится из-за туч — что же? Перед ним голый: **с бороды струится вода,** открыт и недвижим взгляд.*

7. Стихотворный фрагмент 7 с ошибкой:

*Под окном шумят и мечутся
Клены веток и берез...
Без улыбок мы встречались
И расстанемся без слез.*

Прозаический пересказ фрагмента 7 с ошибкой:

*Под окном мечутся и шумят **клены веток и берез...** Мы без улыбок встречались и без слез расстанемся.*

Стихотворный фрагмент 7 без ошибки:

*Под окном шумят и мечутся
Ветки кленов и берез...
Без улыбок мы встречались
И расстанемся без слез.*

Прозаический пересказ фрагмента 7 без ошибки:

*Под окном мечутся и шумят **ветки кленов и берез...** Мы без улыбок встречались и без слез расстанемся.*

Участники эксперимента получали следующую анкету:

Анкета участника исследования

Уважаемый респондент,

мы благодарим Вас за участие в пилотном эксперименте нашего исследования, направленного на изучение воздействия текст-терапии (словотерапии) на эмоциональные состояния. Анкета состоит из 5 вопросов, где Вам будет необходимо выбрать один из вариантов ответа или дать свой ответ. В вопросе № 5 будут предложены поочередно несколько небольших фрагментов текстов. Дать ответ на данный вопрос нужно для каждого из текстов.

Анкета не отнимет у Вас много времени.

Благодарим Вас за участие и объективные ответы!

1) Мой пол:

- а) М*
- б) Ж*

2) Мой возраст:

3) Мой уровень образования:

- а) неполное среднее*
- б) среднее*
- в) среднее специальное*
- г) незаконченное высшее*
- д) высшее*
- е) иное (укажите) _____*

4) Свое текущее эмоциональное состояние я описал бы следующим словом/словами (выберите не более двух вариантов ответа):

- а) тревога;*
- б) волнение;*
- в) интерес;*
- г) настрой на достижение целей;*
- ...*
- у) другое (указать) _____*

5) Вам будут предложены отрывки стихотворений [фрагменты текста]. Пожалуйста, ознакомьтесь с ними и ответьте на вопросы.

Далее фрагменты стихотворных или прозаических текстов предъявлялись один за другим, и за каждым следовал вопрос:

Данный отрывок созвучен моему текущему эмоциональному состоянию:

- а) да;*
- б) нет;*
- в) затрудняюсь ответить.*

В реальности же фиксировались не только ответы, которые мы в дальнейшем не анализировали, но и время прочтения каждого отрывка. Для того, чтобы после прочтения отрывка перейти к вопросу, понравился он или нет, нужно было перелистнуть страницу с помощью виртуальной кнопки. В момент нажатия кнопки программа фиксировала время прочтения отрывка. Затем сравнивалось время прочтения стиха с ошибкой (экспериментальное условие) и без ошибки (контрольное условие). Также сравнивалось время прочтения прозы с ошибкой (экспериментальное условие) и без ошибки (контрольное условие).

Таблица 2. Эксперимент I, 40 информантов, русский язык

Тип текста	Условие	Среднее время чтения фрагмента (сек)
Проза	Контрольное	6,6
	Эксперимент	7,9
	Филлер	6,6
Поэзия	Контрольное	7,8
	Эксперимент	7,7
	Филлер	7,3

Если в прозе чтение отрывка с ошибкой занимало в среднем 7,9 с, а без ошибки — 6,6 с, то есть ошибка была замечена, то в стихе разницы во времени прочтения между текстом с ошибкой (7,7 с) и текстом без ошибки (7,8 с) практически нет, то есть ошибку не заметили или практически не заметили. Статистический анализ показал, что **для прозы условия значимо различаются** ($F(1,192) = 3,69$, $p = 0,05$) (разница статистически значима), а **для поэзии — нет** ($F(1,182) = 0,02$, $p = 0,88$) (разница статистически незначима). Таким образом, в прозе ошибка была замечена, а в стихе аналогичная ошибка замечена не была.

Таблица 3. Эксперимент II, 40 информантов, русский язык

Тип текста	Условие	Среднее время чтения фрагмента (сек)
Проза	Контрольное	10,6
	Эксперимент	12,9
	Филлер	11,6
Поэзия	Контрольное	11,2
	Эксперимент	10,8
	Филлер	10,7

Если в прозе чтение отрывка с ошибкой занимало в среднем 12,9 с, а без ошибки — 10,6 с, то есть ошибка была замечена, то в стихе разницы во времени прочтения между текстом с ошибкой (10,8 с) и текстом без ошибки (11,2 с) практически нет, то есть ошибку не заметили. Различие во времени прочтения в экспериментальных и контрольных условиях **для прозы статистически значимо** ($F(1,150) = 4,47$, $p = 0,04$), а **для поэзии — нет** ($F(1,150) = 0,11$, $p = 0,75$).

Таблица 4. Эксперимент III, 30 информантов, русский язык

Тип текста	Условие	Среднее время чтения фрагмента (сек)
Проза	Контрольное	9,3
	Эксперимент	11,2
	Филлер	10,6
Поэзия	Контрольное	10,4
	Эксперимент	10,2
	Филлер	9,8

Если в прозе чтение отрывка с ошибкой занимало в среднем 11,2 с, а без ошибки — 9,3 с, то есть ошибка была замечена, то в стихе разницы во времени прочтения между текстом с ошибкой (10,2 с) и текстом без ошибки (10,4 с) практически нет, то есть ошибку не заметили. В **прозе** разница между экспериментальным и контрольным условиями **статистически значима** ($F(1,109)=4,99$, $p=0,03$), в **стихе** — **незначима** ($F(1,112)=0,21$, $p=0,88$).

Таблица 5. Эксперимент IV, 40 испытуемых, турецкий язык

Тип текста	Условие	Среднее время чтения фрагмента (сек)
Проза	Контрольное	5,5
	Эксперимент	6,8
	Филлер	5,9
Поэзия	Контрольное	6,1
	Эксперимент	6,3
	Филлер	6,3

Если в прозе чтение отрывка с ошибкой занимало в среднем 6,8 с, а без ошибки — 5,5 с, то есть ошибка была замечена, то в стихе разницы во времени прочтения между текстом с ошибкой (6,3 с) и текстом без ошибки (6,1 с) практически нет, то есть ошибку не заметили. В **прозе** разница между экспериментом и контролем **статистически значима** ($F(1,176)=3,65$, $p=0,05$), в **стихе** разница между экспериментальным и контрольным условием **статистически незначима** ($F(1,198)=0,04$, $p=0,85$).

Таким образом, при чтении прозы с ошибкой происходит статистически значимое замедление чтения по сравнению с прозой без ошибки (метод анализа — RM ANOVA, для всех сравнений $p<0,03$). При чтении стиха такого замедления не происходит (для всех сравнений $p>0,8$), то есть ошибки не замечаются.

В результате описанных экспериментов мы пришли к следующим выводам:

1. Грубые логические несообразности не замечаются в стихе, но легко замечаются в максимально близком к стихотворному тексту прозаическом пересказе.
2. Можно предположить, что стих и проза обрабатываются мозгом по-разному.

В дальнейшем предполагаются экспериментальные исследования, посвященные и другим обнаруженным нами и описанным в литературе отличиям стиха от прозы (с использованием поведенческих и нейрофизиологических методов — ЭЭГ и фМРТ).

Литература

Гаспаров М. Л. Лингвистика стиха // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. Т. 53. № 6. М., 1994. С. 28–35.

Гаспаров М. Л., Скулачева Т. В. Статьи о лингвистике стиха. М.: Языки славянской культуры, 2004. 284 с.

Ерешко А. Е. Интонационное оформление строки стихотворного текста. // Славянский стих: стиховедение, лингвистика и поэтика. М.: Наука, 1996. С. 99–104.

Златоустова Л. В. Фонетические единицы русской речи. М.: Изд-во Московского ун-та, 1981. 105 с.

Киммельман В. И. Поэзия и проза: семантический эксперимент // Славянский стих. Т. 9. М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2012. С. 281–288.

Костюк А. Э. Просодия строки в русском стихе // Труды Института русского языка им. В. В. Виноградова. Т. 14. М., 2017. С. 27–41.

Кривнова О. Ф., Костюк А. Э. Рамочная тональная конструкция в фонетической структуре стиха и прозы // ВАПросы языкознания: Мегасборник nano-статей. Сб. ст. к юбилею В. А. Плунгяна. М.: Изд-во «ООО “Буки-Веди”», 2020. С. 86–98.

Скулачева Т. В., Костюк А. Э. Лингвистические особенности стиха и их функции // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2: Языкознание. Т. 19. № 3. 2020. С. 155–168.

Скулачева Т. В. К вопросу о взаимодействии ритма и синтаксиса в стихотворной строке: английский и русский 4-ст. ямб // Известия Академии наук. Серия литературы и языка. Т. 48. М., 1989. С. 156–164.

Скулачева Т. В. Взаимодействие ритмической организации и синтаксического построения стихотворного текста: Дис. ... канд. филол. наук. МГУ им. М. В. Ломоносова. М., 1990.

Скулачева Т. В. Лингвистика стиха: структура стихотворной строки // Славянский стих: стиховедение лингвистика и поэтика. М.: Наука, 1996. С. 18–23.

Скулачева Т. В. Стих и проза: семантика // Славянский стих: лингвистика и структура стиха. Москва, 2004. С. 167–178.

Скулачева Т. В., Буякова М. В. Стих и проза: сочинение и подчинение // Вопросы языкознания. № 2. М., 2010. С. 37–54.

Скулачева Т. В., Буякова М. В. Сочинение и подчинение внутри стихотворной строки и между строками // Поэтика и фоностилика: Бриковский сборник. Вып. 1. М., 2010. С. 22–27.

Урысон Е. В. О семантической организации стихотворного текста // Труды Института русского языка им. В. В. Виноградова. Т. 14. М., 2017. С. 243–257.

Урысон Е. В. Опыт семантического анализа одного лирического стихотворения Маршака // Труды института русского языка им. В. В. Виноградова. Т. 14. М., 2017. С. 257–270.

Янко Т. Е. Просодия предложений со «снятой» иллокутивной силой // Компьютерная лингвистика и интеллектуальные технологии : Труды Междунар. конф. по компьютерной лингвистике и ее приложениям «Диалог-2010». М.: Изд-во РГГУ, 2010. С. 609–621.

Янко Т. Е. Лингвистические технологии анализа звучащего поэтического текста // Когнитивные исследования языка. № 23. М., 2015. С. 174–183.

Clifton C., Jr., Frazier L., Deevy P. Feature manipulation in sentence comprehension // *Rivista di Linguistica*, 11, 1999, pp. 11–39.

Dillon B., Mishler A., Slogget, S., Phillips C. Contrasting intrusion profiles for agreement and anaphora: Experimental and modeling evidence // *Journal of Memory and Language*, 69, 2013, pp. 85–103.

Drummond A. Ixex Farm [Электронный ресурс]. URL: <http://spellout.net/ibexfarm/>.

Just M. A., Carpenter, P. A. A Theory of Reading: From Eye Fixations to Comprehension // *Psychological Review*, 87, 1980, pp. 329–354.

Just M. A., Carpenter P. A., Woolley J. D. Paradigms and processes in reading comprehension // *Journal of Experimental Psychology: General*, 3, 1982, pp. 228–238.

Pearlmutter N. J., Garnsey S. M., Bock K. Agreement processes in sentence comprehension // *Journal of Memory and Language*, 41, 1999, pp. 427–456.

Skulacheva T. V. Verse and Prose: Linguistic approach // *Poetry and poetics: A centennial tribute to Kiril Taranovsky*. Bloomington, 2014, pp. 241–250.

Skulacheva T., Kostyuk A. Verse and Prose: Linguistics and statistics // *Quantitative approaches to versification*, 2019, pp. 245–254.

Slioussar N. Forms and features: the role of syncretism in number agreement attraction // *Journal of Memory and Language*, 101, 2018, pp. 51–63.

Slioussar N., Malko, A. Gender agreement attraction in Russian: production and comprehension evidence // *Frontiers in Psychology*, 7, 2016, pp. 16–51.

Wagers M. W., Lau E. F., Phillips C. Agreement attraction in comprehension: Representations and processes // *Journal of Memory and Language*, 61, 2009, pp. 206–237.

T. V. Skulacheva

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

N. A. Slioussar

*National Research University Higher School of Economics
(Russia, Moscow)
Saint Petersburg State University
(Russia, Saint Petersburg)
slioussar@yandex.ru*

A. E. Kostyuk

*V. V. Vinogradov Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences
(Russia, Moscow)
kostyuk.ae@gmail.com*

A. A. Lipina

*Russian State University for Humanities
(Russia, Moscow)
anna.lipina.94@mail.ru*

E. I. Latypov

*Russian State University for Humanities
(Russia, Moscow)
latypow.emil@gmail.com*

V. M. Koroleva

*Russian State University for Humanities
(Russia, Moscow)
varyak1999@gmail.com*

PROCESSING OF VERSE AND PROSE: AN EXPERIMENTAL STUDY

This article presents the results of four experiments on the processing of verse as compared to prose. We suggest that verse and prose are processed by the brain differently. We can conclude that the most stable characteristics of verse known at present work to activate figurative thinking at the expense of logical and critical thinking. Our experiments show that various mistakes remain undetected in verse while they are easily detected in prose. This phenomenon is observed both in Russian verse (a flecive language, syllabic-accentual and accetual systems of versification in the XIX–XX centuries) and in Turkish verse (an agglutinative language, a syllabic system of versification, different cultural traditions). The method used is self-paced reading. It is well known that if a reader detects a mistake he or she slows down at the fragment containing this mistake and/or immediately after it. In all experiments there was a statistically significant difference between the reading times for a text fragment with and without a mistake in prose,

while there were no statistically significant differences in verse. Thus, certain mistakes remain undetected in verse and are easily detected in prose.

Key words: verse and prose, linguistics of verse, functions of verse form, verse processing, error detection.

References

Clifton C. Jr., Frazier L., Deevy P. Feature manipulation in sentence comprehension. *Rivista di Linguistica*, 11, 1999, pp. 11–39.

Dillon B., Mishler A., Sloggett S., Phillips C. Contrasting intrusion profiles for agreement and anaphora: Experimental and modeling evidence. *Journal of Memory and Language*, 69, 2013, pp. 85–103.

Drummond A. Ibex Farm. Available at: <http://spellout.net/ibexfarm/> (accessed: January 10, 2021).

Ereshko A. E. [Intonation of a Verse Line]. *Slavyanskii stikh: stikhovedenie, lingvistika i poetika* [Slavic verse: Verse study, linguistics and poetics]. Moscow, Nauka Publ., 1996, pp. 99–104. (In Russ.)

Gasparov M. L. [Linguistics of Verse]. *Izvestiya Rossiiskoi akademii nauk. Seriya literaturny i yazyka*, 1994, no. 6, pp. 28–35. (In Russ.)

Gasparov M. L., Skulacheva T. V. *Stat'i o lingvistike stikha* [Linguistics of Verse]. Moscow, Yazyki Slavyanskoi Kul'tury Publ., 2004. 284 p.

Just M. A., Carpenter P. A. A theory of reading: From eye fixations to comprehension. *Psychological Review*, 87, 1980, pp. 329–354.

Just M. A., Carpenter P. A., Woolley J. D. Paradigms and processes in reading comprehension. *Journal of Experimental Psychology: General*, 3. 1982, pp. 228–238.

Kimmelman V. I. [Poetry and prose: A semantic experiment]. *Slavyanskii stikh IX* [Slavic Verse 9], 2012, pp. 281–288. (In Russ.)

Kostyuk A. E. [Prosody of a verse line in Russian verse]. *Trudy Instituta russkogo yazyka im. V. V. Vinogradova* [Proceedings of the V. V. Vinogradov Russian Language Institute], 2017, no. 14, pp. 27–41. (In Russ.)

Krivnova O. F., Kostyuk A. E. [Tonal pitch frame in the phonetic structure of verse and prose]. *VAProsy yazykoznaniiya: Megasbornik nanostatei. Sb. st. kyubileyu V. A. Plungyana*, 2020, pp. 86–98. (In Russ.)

Pearlmutter N. J., Garnsey S. M., Bock, K. Agreement processes in sentence comprehension. *Journal of Memory and Language*, 41, 1999, pp. 427–456.

Skulacheva T. V. [On Interaction of rhythm and syntax in a verse line: English and Russian iambic tetrameter]. *Izvestiya Akademii nauk. Seriya literaturny i yazyka*, 1989, no. 48, pp. 156–164. (In Russ.)

Skulacheva T. V. *Vzaimodeistvie ritmicheskoi organizatsii i sintaksicheskogo postroeniya stikhotvornogo teksta. Diss. kand. philol. nauk* [Interaction of rhythmical organization and syntactic structure of a verse text. Cand. philol. sci. diss.]. Moscow, 1990.

Skulacheva T. V. [Linguistics of verse: Structure of a verse line]. *Slavyanskii stikh: stikhovedenie lingvistika i poetika* [Slavic verse: verse study, linguistics and poetics], 1996, pp. 18–23. (In Russ.)

Skulacheva T. V. [Verse and Prose: Semantics]. *Slavyanskii stikh: lingvistika i struktura stikha* [Slavic verse: Linguistics and verse structure], 2004, pp. 167–178. (In Russ.)

Skulacheva T. V., Buyakova M. V. [Parataxis and hypotaxis within a verse line and between the lines]. *Poetika i fonostilistika: Brikovskii sbornik* [Phonetics and phonostylistics: In memoriam of O. Brik], 2010, no. 1, pp. 22–27. (In Russ.)

Skulacheva T. V., Buyakova M. V. [Verse and prose: Parataxis and hypotaxis]. *Voprosy yazykoznaniiya*, 2010, no. 2, pp. 37–54. (In Russ.)

Skulacheva T. V. Verse and prose: Linguistic approach. *Poetry and poetics: A centennial tribute to Kiril Taranovsky*. Bloomington, 2014, pp. 241–250.

Skulacheva T., Kostyuk A. Verse and prose: Linguistics and statistics. *Quantitative approaches to versification*, 2019, pp. 245–254. (In Russ.)

Skulacheva T. V., Kostyuk A. E. [Linguistic peculiarities of verse in comparison to prose and their functions]. *Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2: Yazykoznanie*, 2020, no. 3, pp. 155–168. (In Russ.)

Sloussar N., Malko A. Gender agreement attraction in Russian: production and comprehension evidence. *Frontiers in Psychology*, 7. 2016, pp. 16–51.

Sloussar N. Forms and features: the role of syncretism in number agreement attraction. *Journal of Memory and Language*, 101, 2018, pp. 51–63.

Uryson E. V. [On semantic organization of verse text]. *Trudy Instituta russkogo yazyka im. V. V. Vinogradova* [Proceedings of the V. V. Vinogradov Russian Language Institute], 2017, no. 14, pp. 243–257. (In Russ.)

Uryson E. V. [Semantic analysis of one poem by Marshak]. *Trudy Instituta russkogo yazyka im. V. V. Vinogradova* [Proceedings of the V. V. Vinogradov Russian Language Institute], 2017, no. 14, pp. 257–270. (In Russ.)

Wagers M. W., Lau E. F., Phillips C. Agreement attraction in comprehension: Representations and processes. *Journal of Memory and Language*, 61, 2009, pp. 206–237.

Yanko T. E. [Prosody of sentences without illocution]. *Komp'yuternaya lingvistika i intellektual'nye tekhnologii: Trudy Mezhdunarodnoi konferentsii po komp'yuternoi lingvistike i ee prilozheniyam "Dialog-2010"* [Computational linguistics and intellectual technologies: Proceedings of the 6th International conference on computational and applied linguistics "Dialog-2010"], 2010, pp. 609–621. (In Russ.)

Yanko T. E. [Linguistic technologies of analyzing the spoken poetic text]. *Kognitivnye issledovaniya yazyka* [Cognitive language studies], 2015, no. 23, pp. 174–183. (In Russ.)

Zlatoustova L. V. *Foneticheskie edinitsey russkoi rechi* [Phonetic units of Russian speech]. Moscow, Moscow State Univ. Publ., 1981. 105 p.

РАЗНЫЕ ТИПЫ ДИСКУРСОВ И ИДИОСТИЛЬ

Е. Ю. Кукушкина

Издательский центр «Азбуковник»

(Россия, Москва)

helenaq@inbox.ru

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ДИНАСТИЯ МИТУРИЧЕЙ — ХЛЕБНИКОВЫХ В АВТОБИОГРАФИЧЕСКИХ И МЕМУАРНЫХ ТЕКСТАХ¹

В предлагаемом сообщении основное внимание сосредоточено на воспоминаниях сына П. В. Митурича, художника Мая Петровича Митурича (1925–2008). Воспоминания написаны в 1995–2002 годах и охватывают жизнь художника, начиная с самого раннего детства. Композиционно текст представляет собой 190 небольших фрагментов, каждый из которых имеет заглавие, при этом часть названий сопровождается указанием на то, к какому времени относятся описываемые события. Анализ текста «Воспоминаний» включает характеристику образа автора (в данном случае это словесный автопортрет М. П. Митурича в разные периоды его жизни и отражающий разные стороны его личности: детство, «солдатчина», творчество и преподавание, взаимоотношения с отцом, сохранение памяти о Велимире Хлебникове). Непосредственным адресатом воспоминаний является дочь художника, Вера Маевна Митурич-Хлебникова, тоже художник. Более широкий адресат воспоминаний, представление о котором можно составить исходя из характера текста, — это человек, интересующийся историей России XX века и историей русского искусства этого периода. Стилистический анализ «Воспоминаний» приводит к выводу о двойственном характере текста: относясь к документально-историческому жанру, он имеет также черты художественной речи, что позволяет говорить о единстве творческой личности художника и мемуариста.

Ключевые слова: Май Митурич, воспоминания, образ автора, адресат, стилистическая тональность, цветообозначения, профессионализмы.

Все, кто помнит Виктора Петровича Григорьева и ценит его научное творчество, знают, сколько сил он отдавал отстаиванию роли и места Велимира Хлебникова в русской поэзии, доказательству непреходящей ценности и значимости творений Будетлянина. Да, это приходилось доказывать, но творчество Хлебникова не было забыто и утрачено благодаря людям, которые помогали поэту при жизни и не

¹ Работа получала финансовую поддержку от РФФИ (проект 17-04-00421).

позволили забыть его после смерти. Одним из таких людей был художник Петр Васильевич Митурич.

Искусствовед Мария Андреевна Чегодаева писала о жизни и творчестве семьи Митуричей, в том числе об их текстах: «Живой голос ребенка, естественный и простой, оттенит своей светлой мелодией трудную, напряженную риторику Петра Митурича, почти полное безмолвие Веры» [Чегодаева 2004: 128].

В предлагаемом сообщении основное внимание сосредоточено на воспоминаниях сына П. В. Митурича, художника Мая Петровича Митурича (1925–2008). Воспоминания написаны в 1995–2002 годах и охватывают жизнь художника, начиная с самого раннего детства. Композиционно текст представляет собой 190 небольших фрагментов, каждый из которых имеет заглавие, при этом часть названий сопровождается указанием на то, к какому времени относятся описываемые события. Так, самый первый фрагмент называется «Впечатления раннего детства» и относится к 1926–1928 годам. Последняя глава, «Японская деревня», датирована 2002 годом.

«Воспоминания» опубликованы в 2015, но использованы как источник уже в книге Чегодаевой [Чегодаева 2004]. Издание 2015 года в аннотации охарактеризовано как «книга-альбом». Нам не удалось найти книговедческого определения этого термина. Структура книги-альбома, точное название которой «Воспоминания. Живопись, графика», складывается из следующих содержательных частей: предисловие дочери художника Веры Маевны Митурич-Хлебниковой, текст воспоминаний, именной указатель и изобразительный материал, включающий фотографии, живописные и графические работы П. В. Митурича и В. В. Хлебниковой, а также разнообразные работы М. П. Митурича: живопись, графические листы, иллюстрации, книжные обложки, детские работы — рисунки и «мелкую пластику», о которой автор пишет: «Пластилиновые мои фигурки отец формовал в гипсе и отливал, расплавляя свинцовые тубики от масляных красок» [Митурич 2015: 9]. Далее при цитировании текста «Воспоминаний» указывается только номер страницы.

Что можно сказать по этому тексту о его авторе? Первое, что сразу бросается в глаза: текст написан художником. Откуда это видно? Приглядемся к цветообозначениям. Они не являются символизированными, но зато отличаются точностью прямых значений цветовых прилагательных. В том, как автор использует цветочные прилагательные, отражается видение мира, присущее художнику. Камертон здесь — первая глава. Три цветообозначения в одном предложении согласованы между собой и образуют гармоничное цветовое сочетание: *Вот мама <...> шьет, стегаёт ватное одеяло. Поверху **цветастая синяя** набойка, а подкладка из **ярко-красной, алой** фланели* (с. 7). В данном случае цветовая гармоничность текста опирается на красоту самого предмета, с любовью сделанного матерью художника, художницей Верой Владимировной Хлебниковой. Но это не всегда так. В следующем примере цветовая гармония создана в самом тексте: *Убаюкивая, я ложился рядом с ней [дочкой Верочкой — ЕК] и нашептывал ей незатейливые, но бесконечные сказки про тех же цыплят. **Беленьких, сереньких, красненьких, синеньких...*** (с. 98). Два следующих отрывка описывают пейзажи далеких краев, где побывал

автор, Тувы и Алтая. Здесь красота природы воспринята изощренным глазом художника: *Из воздушно голубых* лиственницы становились *лимонно-желтыми*, подчеркивая *черноту* елей (с. 140); *Изумрудная*, будто бы первая весенняя трава долины омывала *розовые* горы, купающиеся в нежнейшей *лазури* (с. 246).

Но если из приведенных отрывков читатель сделает вывод, что для воспоминаний Мая Митурича характерны сложные, изысканные комбинации цветообозначений, то он будет неправ. Автор данной заметки собрал исчерпывающий корпус цветообозначений по всему тексту воспоминаний, и здесь приведены практически все примеры указанного выше типа. Как видим, их совсем немного. А чего же много? Много простейших конструкций, состоящих из цветового прилагательного и существительного с конкретным предметным значением, таких, как: *белая крыса* (с. 28), *белые брюки* (с. 29), *красный берет* (с. 30), *черные надгробия* (с. 32), *красный флажок* (с. 34). Список можно продолжить. Но и здесь не так всё просто.

Использование подобных цветообозначений встречается в тексте при изображении самых разнообразных ситуаций, от бытовых, до весьма драматичных. Примеры: *Встречал гостей Коля. В розовом фартуке — на кухне орудовал он, а Майя вела светские беседы* (с. 147); *Оказавшись на операционном столе, я видел белые кости с висевшими на них клочками мяса* (с. 99). Описывается сложная хирургическая операция, которую автор перенес после автомобильной аварии. Согласитесь, так может видеть себя на операционном столе только художник. А вот еще одна сцена, скорее юмористическая, но тоже не лишенная драматизма: *На узкой полоске берега поставили медвежьи капканы, но медведь обошел их, отметив кучкой помета — наполовину розового от брусники, наполовину черничного* (с. 142).

Остановимся теперь на цветоописании группы близких реалий, а именно воды. Как видно из примеров (они приводятся в порядке появления в тексте), вода у Митурича имеет разные обличья и соответственно разные, иногда неожиданные цветовые характеристики: *песок пляжа, серебряная на солнце река* (с. 7); *Отец тоже не видел моря, и мы прильнули к окну. Какой же чудесной показалась голубая полоска воды!* (с. 34); *Море было беспокойным, поднялась особая волна сувой, когда волны не набегают грядой, а возникают черными пирамидами, наталкиваясь одна на другую* (с. 119); *Тяжелая, голубовато-сизая вода обрамлена бахромой поросших озолоченными лиственницами холмов, гор* (с. 142); *В желтой воде илистых рек туземцы купали слонов* (с. 214); *Белой стеной встающие тропические дожди, сотни нетопырей, пронсящих в жаркой, без малейшего дуновения мгле ночи* (с. 217); *После — Лабиринт, живое свидетельство минувшей жизни, и всюду, ближе или дальше, голубизна моря* (с. 242); *Берег был безлесным, в пожухлой траве звенели мириады кузнечиков, а далеко внизу, под обрывистым берегом струилась белая как молоко вода Катунь* (с. 249). Завершая наблюдения о цветообозначениях (которые можно было бы продолжить), заметим, что, в противоположность прямым значениям цветовых прилагательных, в «Воспоминаниях» практически не используются названия красок, таких как, например, берлинская лазурь, или берлинка, охра, краплак.

Зато очень активно используются технологические профессионализмы ремесла художника. Здесь стоит отметить, что профессиональный путь М. П. Митурича развивался так: трафаретчик, оформитель, художник книги и наконец график и живописец. Вот как мемуарист описывает свое первое место работы в главке «Окна ТАСС (1941)»: *Оригинал плаката поступал в цех, где «раскладывался» на трафареты. Причем, если понимающие специфику трафаретной печати плакатисты рисовали лаконичные оригиналы, которые укладывались в три-пять трафаретов, произведения живописцев вроде Савицкого или Соколова-Скаля требовали тридцати и более трафаретов* (с. 51). В этой же главке использованы другие термины и профессионализмы трафаретного дела: *трафаретчик, резчик трафаретов, пробный оттиск, разведение колеров, колера; отстукивать трафареты*.

По мере того, как меняется основная специализация Митурича-художника, в «Воспоминаниях» появляется и новая терминология. Так, во время Великой Отечественной войны М. П. Митурич был солдатом и какое-то время служил во фронтовой бригаде художников. Вот описание технологических приемов работы солдат-художников: *С малых лет «подкованный» теориями отца, я осваивал технические, ремесленные приемы. Так, под портреты и плакаты мы сами грунтовали огромные холсты, а часто вместо холста — мешковину. <...>. Писал не «сухой кистью», растушевкой, а «корпусно». Увеличивая плакаты, чтобы не скучать, старались интерпретировать их на свой лад. И порой получались интересные <...> версии, многие из которых вполне могли бы подойти под опасное в то время понятие «формализм». Но на фронтовых дорогах досмотра за нами не было* (с. 74–75).

Перейдем теперь к адресату текста. Реконструкция образа адресата — это попытка ответить на вопрос, на какого читателя текст рассчитан. Непосредственным адресатом воспоминаний является дочь художника, Вера Маевна Митурич-Хлебникова, тоже художник. Именно она предложила отцу написать о своей жизни. Такая «внутрисемейная» адресованность позволяет автору строить текст подобно лирическому стихотворению, когда автор и адресат находятся в едином пространственно-временном топосе: *Вот мама готовит очередную посылку дедушке с бабушкой в Астрахань. Сама шьет, стегает ватное одеяло*. Это самое начало, первые строки «Воспоминаний». «Мама» — это сестра Велимира Хлебникова и жена Петра Васильевича Митурича Вера Владимировна Хлебникова. «Бабушка с дедушкой» — это родители Велимира и Веры. Значительная часть текста написана в таком «домашнем» ключе, при этом парадоксальным образом перед читателем разворачивается панорама важных событий в художественной жизни страны, да и в истории нашей страны в целом.

Более широкий адресат воспоминаний, представление о котором можно составить исходя из характера текста, — это человек, интересующийся историей России XX века и историей русского искусства этого периода. Воспоминания, написанные для дочери и круга близких людей, содержат много беглых упоминаний о лицах и событиях, например: *<...> дома эти изначально заселены были художниками ВХУТЕМАСа, и лишь постепенно художники вытеснялись другими жильцами либо*

исчезали, как, к примеру, Древин. Хорошо помню его, гулявшего в длинном пальто с Милордом — огненно-рыжим сеттером. Против нас окно в окно через двор жил Фаворский. В первом подъезде нашего дома — Родченко и Лавинский (с. 11). Яркие персонажи «Воспоминаний» — художники С. М. Романович, П. И. Львов, скульптор Б. Ю. Сандомирская и многие другие.

Поскольку текст «Воспоминаний» эмоционально окрашен, при его анализе возможно применение понятийного аппарата, используемого для «Живого стилистического словаря» [см. Векшин, Лемешева], а именно, понятия «стилистические тональности», что предполагает противопоставление текстов по четырем признакам: важность (важное / неважное), близость (интимное / отстраненное), торжественность (торжественное / будничное), оценочность (одобряемое / неодобряемое). Разговорно-бытовая тональность актуализирует значения близкое (интимное) и будничное, оставляя возможность реализации обоих значений для признаков важность и оценочность. Социально-историческая тональность актуализирует значения важное и близкое (интимное), оставляя возможность реализации обоих значений для признаков торжественность и оценочность. Медитативно-поэтическая тональность актуализирует значения важное и одобряемое, оставляя возможность реализации обоих значений для признаков близость и торжественность.

В тексте «Воспоминаний» наблюдается противопоставление и взаимопроникновение этих трех тональностей. Приведем примеры.

Разговорно-бытовая тональность: *К сожалению, население дачи всегда при деле — копают грядки, поливают цветы, что-то чистят, варят, готовят. И очень трудно усадить кого-то позировать. Этим и обусловлен малый выбор моих дачных сюжетов* (с. 265).

Социально-историческая тональность: *Мы, художники, взяв малярные кисти, эти конструкции красили и устанавливали плакаты, портреты маршалов, вождей, великих русских полководцев прошлого, ленты с призывами и лозунгами, флаги и флажки. И люди выбирались из подвалов, собирались на площади с надеждой на то, что война покинула их края. <...> Всякое случалось в этих командировках. Но из уважения к памяти тех, кто вынес тяготы войны на передовой, я не чувствую себя вправе много рассуждать о своих впечатлениях* (с. 60).

Медитативно-поэтическая тональность: *Какими же незабываемыми, чудесными были эти дни среди оленей! Одни лишь рога, построенные по единой закономерности, но такие разные, надолго могли завладеть вниманием художника. И отдельные группы оленей на пастбищах, то почти растворяющиеся на белом ковре ягеля, то контрастно силуэтные на красном фоне березки. Сами березки, извилистые, стелющиеся ветвями по земле. «В горы к оленям (1962)»* (с. 137).

Стилистический анализ текста позволяет выявить и двойственность авторской точки зрения: это одновременно точка зрения художника-мемуариста, и точка зрения ребенка, будущего художника, что отражается, в частности, в характере собственных имен. Так, один из ближайших друзей и ученик П. В. Митурича художник Павел Григорьевич Захаров, в разных фрагментах именуется: *дядя Паша, Павел Григорьевич, Павел Григорьевич Захаров, Павел Захаров, Паша Захаров*

(номинации приведены в порядке их появления в тексте). Приведем текстовый пример, который показывает, как имя персонажа связано со сменой точки зрения: В отцовском кругу существовало убеждение, что дети губительны для развития художников. Мне было лет девять, когда я, занимаясь своими делами, прислушался к разговору **дяди Паши** [точка зрения Мая-ребенка] и **отца. Павел Григорьевич** [точка зрения М. П. Митурича-мемуариста] как бы спрашивал у отца позволения завести ребенка. Отец сурово грозил **Паши** [точка зрения П. В. Митурича] осложнениями, которые станут помехой искусству. Впрочем, ребенок, **Ирка-пупырка**, у **Павла Григорьевича** [точка зрения М. П. Митурича-мемуариста] появился. «Снова в Махачкале (1953)» (с. 88). *Ирка-пупырка* — дочь П. Г. Захарова, впоследствии также известный художник Ирина Павловна Захарова, увиденная, скорее всего, глазами Мая-ребенка.

Итак, «Воспоминания» М. П. Митурича, относясь к документально-историческому жанру, имеют также черты художественной речи, что позволяет говорить о единстве творческой личности художника и мемуариста.

Литература

Векишин Г. В., Лемешева М. М. Нулевой идиостиль: к семантике и прагматике русского поэтизма [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ruslang.ru/doc/grigoriev2020/Vekshin.pdf>

Ковтунова И. И. Поэтический синтаксис. М.: Наука, 1986.

Май Митурич. Воспоминания. Живопись, графика. М.: Фортуна ЭЛ, 2015.

Чегодаева М. А. Заповедный мир Митуричей-Хлебниковых: Вера и Петр. М.: Аграф, 2004.

E. Yu. Kukushkina
Azbukovnik Publishers
(Russia, Moscow)
helenaqq@inbox.ru

MITURICH-KHLEBNIKOV'S ARTISTIC DYNASTY IN AUTOBIOGRAPHICAL TEXTS AND MEMOIRS

The article examines the memoirs of May Petrovich Miturich (1925–2008), a son of the artist P. V. Miturich and an artist himself. The memoirs were written in the years 1995–2002 and cover the whole life of the artist, starting at his earliest childhood. The text consists of 190 small fragments, each with a title of its own, often containing a time indicator. We characterize the image of the author, i. e., verbal self-portrait of M. P. Miturich in various periods of his life, reflecting various aspects of his personality (childhood, military service, artistic work, teaching, relations with his father, maintaining the memory of Velimir Khlebnikov). The memoirs were actually addressed to Vera Maevna

Miturich-Khlebnikova, the daughter of the artist and also an artist. Judging by the characteristics of the text, we conclude that the potential audience is much wider: everybody interested in the history of Russia in the 20th century and the history of Russian art of that period. Our stylistic analysis allows us to conclude that the artist's creativity shows itself in the seemingly strictly documentary genre.

Key words: May Miturich, memoirs, the image of the author, addressee, stylistic tonality, color terms, professional terms.

References

Chegodaeva M. A. *Zapovednyi mir Miturichei-Khlebnikovykh: Vera i Petr* [Precious world of Miturich-Khlebnikovs: Vera and Petr]. Moscow, Agraf Publ., 2004.

Kovtunova I. I. *Poeticheskii sintaksis* [Poetic Syntax]. Moscow, Nauka Publ., 1986.

Miturich M. P. *Vospominaniya. Zhivopis', grafika* [Memoirs. Painting, graphics]. Moscow, Fortuna EL Publ., 2015.

Vekshin G. V., Lemesheva M. M. *Nulevoi idiostil': k semantike i pragmatike russkogo poetizma* [Zero idiostyle: towards semantics and pragmatics of the Russian poetism]. Available at: <http://www.ruslang.ru/doc/grigoriev2020/Vekshin.pdf> (accessed 12.01.2021) (In Russ.).

Н. В. Козловская

*Институт лингвистических исследований РАН
(Россия, Санкт-Петербург)
mnegolosbyl@gmail.com*

«ФИЛОСОФИЯ ОБЩЕГО ДЕЛА» НИКОЛАЯ ФЕДОРОВА: ЛЕКСИЧЕСКИЕ И ГРАММАТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ЗАГЛАВИЙ¹

Основной объект статьи — заглавия произведений (программных статей, статей, эссе, заметок), входящих в «Философию общего дела» Николая Федоровича Федорова (1829–1903). Проанализированы структурные, семантические и прагматические особенности заглавий, выявлена их роль в лексической структуре текста. Выявлены основные типы заглавий с точки зрения грамматического оформления: развернутые заглавия, заглавия с уточняющими и пояснительными союзами и оборотами и заглавия-вопросы, а также заглавия, включающие противопоставление, выраженное на грамматическом уровне (с использованием противительных союзов и оборотов со значением противопоставления). В зависимости от авторской интенции выявлены типы лексической структуры заглавий: заглавия, включающие имена собственные; заглавия с авторскими философскими терминами; заглавия с узуальными философскими терминами; заглавия, включающие противопоставление, выраженное на лексическом уровне. На материале статьи «Музей, его смысл и назначение» проанализировано соотношение заглавия, включающего авторский философский термин, с содержательной структурой текста. Показано отсутствие четких границ между названиями разных типов: одно и то же название текста может быть включено в разные группы, так как объединяет в себе несколько лингвистических параметров.

Ключевые слова: заглавие, авторский философский термин, развернутые заглавия, языковая личность философа.

1. Введение

В статье анализируются некоторые аспекты лексической и грамматической структуры заглавий произведений русского философа-космиста Н. Ф. Федорова,

¹ Работа выполнена при поддержке РФФИ, проект № 17-29-09049 офи_м «Словарь авторских философских терминов Н. Ф. Федорова».

в которых излагается его проект всеобщего воскрешения и бессмертия, названный учениками и последователями «Философией общего дела».

Заглавию принадлежит особая роль среди лингвистических характеристик философских произведений Н. Ф. Федорова. Занимая семиотически сильную позицию, заглавие концентрирует духовную и интеллектуальную информацию, активизирует процесс восприятия текста, в линейном развертывании которого находит выражение «сложнейший ментальный продукт творческого воображения автора» [Степанова 2006: 257]. Заглавие является «символическим словесным выражением концепта» [Там же], самостоятельным текстом, который отражает движение философской мысли автора и позволяет углубить и уточнить представление не только об идиостиле Н. Ф. Федорова, но и об общих принципах построения терминосистемы, лежащей в основе «Философии общего дела». Материалом исследования являются заглавия произведений, входящих в тт. I–III Собрания сочинений Н. Ф. Федорова (ок. 380 заглавий).

Осмысляя схематику заглавий, С. Д. Кржижановский еще в 1930-е гг. сделал важнейший вывод: «Заглавия могут показать стилистику и мышление данного автора» [Кржижановский 1931: 2]. Относительное автономное расположение заглавия перед основным корпусом текста позволяет анализировать их в качестве самостоятельных сообщений [Петрова 2011]. Типология федоровских заглавий отражает особенности прагматического уровня языковой личности, единицами которого являются коммуникативные интенции. Интенция воплощается в смысловом содержании, которое в заглавиях имеет разнообразные способы языкового выражения. В зависимости от прагматических характеристик, лексико-грамматической структуры и от способов взаимодействия названия и содержания текста в творчестве Н. Ф. Федорова можно выделить несколько основных типов заглавий.

С точки зрения грамматического оформления наиболее распространенными являются развернутые заглавия, заглавия с уточняющими и пояснительными союзами и оборотами (или, как, как должно быть), заглавия-вопросы, а также заглавия, включающие противопоставление, выраженное на грамматическом уровне (с использованием противительных союзов и оборотов со значением противопоставления). Однословные заглавия используются редко — как правило, в небольших по объему (часто одностраничных) заметках: *Вифания*; *О Гамане*; *О марксистах*; *О Ренане*; *О Ричле*; *О Якоби*.

2. Развернутые заглавия

Тип развернутых заглавий был выделен исследователями еще на первых этапах философско-филологического осмысления федоровского наследия. В комментариях к первому тому С. Г. Семенова и А. Г. Гачева писали: «Пространные заглавия произведений (часто в виде предварительных «тезисов»), нередко встречавшиеся у Федорова, отвечали сознательной установке автора. 27 июня 1894 г. Федоров писал в письме Кожевникову: «Восстанавливая старинный способ длинных и подробных заглавий, мы заранее желаем познакомить читателя с тем, что он найдет в самом сочинении...» [Семенова, Гачева 1995: 467].

При помощи таких заголовков (в ряде случаев — подзаголовков) происходит вычленение наиболее значимого аспекта в содержательном комплексе проблемы, т. е. реализуются назывная и ориентирующая функция заглавий. Развернутые заглавия, помимо общеметодологических оснований «Философии общего дела», имеют ещё один источник — традиции церковного красноречия и древнерусской литературы, в которых доминировали цели морального наставления, воспитания, приобщения к истине.

Протяженные заглавия, в ряде случаев оформленные как развернутый план, используются Н. Ф. Федоровым преимущественно в программных произведениях: в «свернутом» виде они отражают смысловое наполнение текста и обладают очень высокой прогнозируемостью.

Так, название статьи, поводом для написания которой стала Всемирная парижская выставка, состоит из пяти последовательно расположенных элементов: название (*Выставка 1889 года*), перечисление аспектов проблемы, поставленной в статье (или наглядное изображение культуры, цивилизации и эксплуатации, юбилей столетнего господства среднего класса, буржуазии или городского сословия), позиция автора (и чем должна быть выставка последнего года XIX века или первого года XX, точнее же, выставка на рубеже этих двух веков); проблемный вопрос, приглашающий к размышлению (что XIX век завещает XX?), уточняющий подзаголовок (к проекту юбилейной столетней выставки).

Такая структура развернутого заглавия отражает механизм развертывания статьи, в которой философ обличает потребительское общество, раскрывает «значение города, заключающееся в отрицании цели и смысла жизни» [Федоров I: 453] и противопоставляет *Выставке (кажущемуся) всенаучный и всенародный Музей (действительное)* [Там же].

3. Обороты и вопросы в заглавиях

Просветительский, «учительный» характер философии Н. Ф. Федорова выразился в выборе особого типа заглавий с включением различного рода союзов и оборотов, выполняющих самые разнообразные дискурсивные функции: пояснение и оценка (*К университетской или новофарисейской нравственности*); раскрытие и уточнение смысла понятия (*Ученое сословие как отживающее; Храм псевдовизантийского стиля как памятник убиенных в войне 1812 года*).

Богатыми возможностями смысловой реализации в составе заглавий философских произведений Федорова обладает союз *как* с общим значением «в качестве», которое в грамматике традиционно противопоставляется сравнительному. Обозначая основную идею текста, такое заглавие может представлять собой предельно краткую (иногда образную) дефиницию включенного в него понятия: *Пасха как решение вопроса о ценности жизни; Кремль как храм есть выражение вертикального положения человека, а как крепость — положения сторожевого*.

Включение в такие заглавия сочинительных союзов используется для сопоставления или противопоставления исключających друг друга идей и служит для

указания на необходимость выбора между ними. При этом выбор, соответствующий федоровскому мировоззрению и отражающий авторскую интенцию приобщения читателя к правильному и должному порядку вещей, чаще обозначается в конце, ср.: *Философия как выражение неродственности и родство; Кремль как крепость и орудия регуляции умерщвляющей силы и Кремль как кладбище и попытки оживления; К Пасхе как празднику и как делу; Жизнь как опьянение или как отрезвление; Небесные науки как факт и как проект.*

Заглавия-вопросы в «Философии общего дела», имеющие разную структуру (открытые и альтернативные), представляют собой попытку начать или заострить полемику, или пригласить читателя к размышлению и присоединению к точке зрения, излагаемой в статье, например: *Что такое история? Что такое история для неученых? Что такое постулат практического разума? Что значит «стать самим собою»?*

4. Лексическая структура заглавий: включение авторских терминов

Заглавия философских произведений интересны и с точки зрения лексической структуры, в которой особенности идиостиля проявляются наиболее ярко. Лексическая организация философского текста служит основной формой репрезентации фрагмента индивидуально-авторской концептуальной картины мира, а заглавие является первым элементом, своеобразной «отправной точкой» интерпретации.

По общности лексической структуры заглавия объединяются в следующие группы: заглавия, включающие имена собственные; заглавия с авторскими философскими терминами; заглавия с узальными философскими терминами; заглавия, включающие противопоставление, выраженное на лексическом уровне.

Особый интерес представляют заглавия, в состав которых входят авторские философские термины — специальные лексемы, репрезентирующие мировоззрение Н. Ф. Федорова. Ядро авторской терминосистемы мыслителя составляют слова и словосочетания, отражающие ключевые понятия «Философии общего дела»: *антипасха, братство, вертикальное положение, внутренняя регуляция, внешняя регуляция, воскрешение, Кремль, музей, не-делание, неродственность, несовершенноелетие, отцы, Пасха, патрофикация, полнооорганичность, психократия, пятидесятница, родство, совершенноелетие, супраморализм, сыновство, сыны, тканетворение* [Козловская 2016: 2018].

Заглавия с включением авторских терминов могут быть разными по структуре, но с точки зрения семантики и прагматики они объединены рядом общих свойств.

Во-первых, в заглавиях с авторским термином обычно вводится и кратко комментируется или интерпретируется новый квант религиозно-философского знания. Именно поэтому такие заглавия часто являются первым элементом развернутого контекстуального определения авторского философского термина, которое в самом заглавии реализуется в синонимах и аналогах: *Супраморализм, или Всеобщий синтез (т. е. всеобщее объединение); Внутренняя регуляция, или преобразование живущих, сынов, и первое воскрешение умерших, отцов, и первое вознесение их на*

иные миры (планеты) для расширения внешней регуляции, а с нею дальнейших воскрешений или священнодействий, как выражение супраморализма; Сын, Человек и их синтез — Сын Человеческий; Искусство подобий (мнимого художественного восстановления) и искусство действительности (действительное воскрешение); Регуляция метеорическая, как исполнение молитвы «хлеб наш (т. е. трудом приобретенный) даждь нам (т. е. всем) днесь.

Во-вторых, авторские термины в структуре заглавия характеризуются особым типом отношений с лексической структурой текста произведения: повторяясь в тексте много раз и являясь коммуникативным ориентиром для читателя, авторский термин не только обеспечивает связность текста, но и обозначает «точки приращения смысла», возникновения новых компонентов содержания исходного понятия.

Многократный повтор авторского термина, включенного в заглавие, можно наблюдать в программной статье Н. Ф. Федорова «Музей, его смысл и назначение» [Федоров I: 370–438]: в тексте статьи с примечаниями и дополнениями слово музей повторяется 434 раза. Анализ многочисленных словоупотреблений и дискурсивных функций слова музей показывает, что оно используется и как общеупотребительное и как сложный, многоаспектный термин, степень терминологичности которого возрастает на протяжении целого текста.

Импликациональные семы значения общеупотребительного слова в тексте раскрывают собственно федоровский взгляд на «нынешний музей» как на «пассивный музей пособий», признаками которого являются отсутствие единства и полноты, случайность и неправильность, отсутствие проективного и деятельного начал, отражение небратского, неродственного состояния мира: ...музей есть только хранилище...; Музей есть собрание всего отжившего...; Музей... есть учреждение историческое...; ...нынешние музеи, как собрания только вещественного, — коллекции чисто случайные.

Отталкиваясь от прагматического компонента значения слова, Н. Ф. Федоров переходит к раскрытию «смысла и назначения», обозначенных в заглавии. Авторский термин музей определяется в статье не менее 26 раз в составе одинаково начинающихся предложений, снова и снова раскрывающих содержание заглавия: «Музей есть...». Своеобразие философской анафоры заключается в том, что смысл ключевого авторского термина раскрывается подробно, детально, с привлечением большого количества метафор; при этом мысль движется не от общего к частному, а формулируется «содержательно параллельными» взаимодополняющими высказываниями:

Музей есть исследование, производимое младшим поколением под руководством старшего.

Музей есть церковь, но такая, которая <...> делает всех причастниками умиротворения.

Музей есть сила, и сила эта есть сознание долга, исполнение Божественной заповеди, она — сыновнее чувство, обращающее разум к исканию отцов...

Истинный музей есть музей всех трех способностей души, объединенных в памяти, т. е. он есть выражение согласия и полноты душевной...

Музей есть создание любви сынов и дочерей к отцам и матерям <...>.

Музей есть живое подобие Пресв. Троицы, подобие любви Сына и Св. Духа к Небесному Отцу и любви Отца к Сыну и Св. Духу.

Авторский термин, включенный в заглавие, многократно повторяется в тексте в составе свободных философских дефиниций, раскрывающих смысл названия (музей — это образ мира, носитель памяти об отцах, всеобщий объединитель) и отражающих фазисный, поэтапный характер федоровского проекта: осознание долга перед отцами — собирание и примирение — увеличение музея — возвращение жизни.

5. Заглавия с именами собственными

Говоря о лексической структуре названий, нельзя не упомянуть большую группу заглавий, включающих имена собственные, которые отражают энциклопедичность языковой личности Н. Ф. Федорова. Среди включенных в заглавия — многочисленные имена исторических деятелей (*Александр III, Иоасаф-царевич, Наполеон, баронесса Раден, Государь Император Николай II*), названия периодических изданий (*«Брянский Вестник», «Русское слово», «Московские Ведомости», «Русский Архив», газета «Асхабад»*); разнообразные группы топонимов: географические названия (*Запад, Рим, Русь, Британия, Вологда, Новая Германия, Россия, Москва, Туркестан, Царьград, Китай, Памир, Индия, Дальний Запад*); названия музеев и храмов (*Румянцевский музей, Храм Св. Троицы, Московский Кремль, Баженковский Кремль, Московский Музей, Воронежский губернский музей, храм Софии*).

В заглавиях текстов, входящих в «*Философию общего дела*», находит выражение религиозный характер философии Федорова, проявляющийся в активном привлечении и переосмыслении таких собственных имен, как названия религиозных праздников (*Воскресение, Пресв. Троица, Пасха, Рождество Иисуса Христа, Еврейская Суббота*); прецедентные имена библейского происхождения (*Иоанн, Евангелие, Лазарь, Вифания, Капернаум, Голиаф, Давид* и др.).

Полемический характер философского творчества Федорова отражен в большом количестве имен философов (*Кант, Соловьев, Ницше*), а также названий публицистических и философских произведений: *Гегелева «Логика»*; книга В. Кожевникова «*Философия чувства и веры*»; «*Заратуштра*»; книга В. С. Соловьева «*Оправдание добра*»; названия статей: статья С. С. Слуцкого «*Храм Св. Троицы при Румянцевском музее*»; статья В. Мак-Гахан «*Поступательное движение православия*». Такие заглавия являются отражением своеобразного межтекстового диалога, который показывает специфику общественной мысли конца XIX в.

Имена собственные отражают уровень эрудиции и образованности Н. Ф. Федорова, способствуют созданию адекватного представления о масштабе личности мыслителя, показывают его вовлеченность в философские, литературные и публицистические дискуссии того времени.

6. Заключение

Исследование показало, что заглавия философских произведений Федорова — это особый объект лингвистического изучения, который позволяет углубить представление о языковой личности мыслителя. Выявленные типы заглавий отражают особенности построения философского текста и выполняют различные прагматические функции: объяснительную, выделительную, интерпретационную и др. Между структурными и семантическими типами заглавий нет четких границ; одно и то же название текста может быть включено в разные группы, так как объединяет в себе несколько лингвистических параметров. Наибольший интерес с точки зрения изучения идиолекта и авторской философской терминосистемы Н. Ф. Федорова представляют развернутые заглавия, включающие ключевые понятия «Философии общего дела». Дальнейший анализ соотношения заглавий с текстами разных жанров и разного объема позволит получить значимые результаты о языке Федорова, уточнить представление о его авторской философской терминосистеме.

Литература

- Кржижановский С. Д.* Поэтика заглавий. М.: Никитинские субботники, 1931. 31 с.
- Козловская Н. В.* Язык философа в зеркале словаря (лексикографическое описание авторской терминологии Н. Ф. Федорова) // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2018. Т. 77. № 5. С. 22–30.
- Козловская Н. В.* Типы авторских терминов в русской философии (на материале произведений Н. Ф. Федорова и Н. А. Бердяева) // Сибирский филологический журнал. 2016. Вып. 1. С. 185–192.
- Петрова Н. Г.* Заглавия поэтических текстов символистов: общие тенденции и идиостилевые особенности // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2011. № 3 (105). С. 41–46.
- Семенова С. Г., Гачева Г. Г.* Комментарии // Федоров Н. Ф. Собр. соч.: В 4 т. Т. I. М.: Издательская группа «Прогресс», 1995. С. 449–518.
- Степанова В. В.* Лексическая структура текста и его заглавие // Степанова В. В. Слово в тексте: Из лекций по функциональной лексикологии. СПб.: Наука, САГА, 2006. С. 257–272.
- Федоров Н. Ф.* Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1. М.: Издательская группа «Прогресс», 1995. 518 с.
- Федоров Н. Ф.* Собрание сочинений: В 4 т. Т. 2. М.: Издательская группа «Прогресс», 1995. 544 с.
- Федоров Н. Ф.* Собрание сочинений: В 4 т. Т. 3. М.: «Традиция», 1997. 744 с.
- Шестакова Л. Л.* Отношение «заглавие — текст» в поэзии Марины Цветаевой (по материалам словарей поэтического языка) // Лики Марины Цветаевой. XIII Международная научно-тематическая конференция. 2006. С. 101–110.

N. V. Kozlovskaya

*Institute for Linguistic Studies of the Russian Academy of Sciences
(Russia, Saint Petersburg)
mnegolosbyl@gmail.com*

«PHILOSOPHY OF CO-DOING» BY NIKOLAI FEDOROV: LEXICAL AND GRAMMATICAL FEATURES OF TITLES

The main object of the article are the titles of works (program articles, articles, essays, notes) included in the “Philosophy of co-doing” by Nikolai Fedorov (1829–1903). The structural, semantic and pragmatic features of the titles were analyzed, and their role in the lexical structure of the text was revealed. The main grammatical types of titles have been identified: detailed titles, titles with clarifying and explanatory unions and turnovers and title-questions, as well as titles including a contrast. Depending on the author’s intension, the types of lexical structure of the titles have been identified: titles with proper nouns; titles with authorial philosophical terms; titles with usual philosophical terms; titles that include a contrast expressed at the lexical level. The correlation between the title “Museum, its meaning and purpose” which includes the authorial philosophical term, and the meaningful structure of the text was analyzed. The lack of clear boundaries between different types of names has been shown: since it combines several linguistic parameters, the same text name can be included in different groups.

Keywords: title, authorial philosophical term, detailed titles, language of works by Nikolai Fedorov.

References

Fedorov N. F. *Sobranie sochinenii: V 4 tt.* [Collected works: In 4 volumes. Foreword; textual ed. and notes by A. Gacheva and S. Semenova]. Moscow, Progress Publ., 1995 (I, II), 1997 (III), 1999 (IV).

Kozlovskaya N. V. [Philosopher’s language in dictionary mirror (lexicographic description of the authorial terminology of Nikolai Fedorov)]. *Izvestiya RAN. Seriya literatury i yazyka*, 2018, vol. 77, no. 5, pp. 22–30. (In Russ.)

Kozlovskaya N. V. [Types of the authorial terms in Russian philosophy (as exemplified in literary works by N. F. Fedorov and N. A. Berdyaev)]. *Sibirskii filologicheskii zhurnal*, 2016, vol. 1, pp. 185–192. (In Russ.)

Krzhizhanovskii S. D. *Poetika zaglavii.* [Title poetics]. Moscow, Nikitinskie Subbotniki Publ., 1931.

Petrova N. G. [The title of the poetry of the symbolists: General trends and idiostyle features] *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*, 2011, no. 3 (105), pp. 41–46. (In Russ.)

Shestakova L. L. [The relation “title-text” in the poetry of Marina Tsvetaeva (based on the materials of dictionaries of the poetic language)]. *Liki Mariny Tsvetaevoi.*

XIII Mezhdunarodnaya nauchno-tematicheskaya konferentsiya. [Faces of Marina Tsvetaeva. XIII International Scientific and Thematic Conference], 2006, pp. 101–110. (In Russ.)

Stepanova V. V. [Leksicheskaya struktura teksta i ego zaglavie]. Stepanova V. V. *Slovo v tekste: Iz leksii po funktsional'noi leksikologii.* [Word in the text: From lectures on functional lexicology]. St. Petersburg, Nauka, SAGA Publ., 2006, pp. 257–272. (In Russ.)

Л. В. Селезнева

Государственный институт русского языка им. А. С. Пушкина

(Россия, Москва)

loramuz@yandex.ru

КАТЕГОРИЯ АДРЕСАЦИИ В ДЕЛОВОМ ДИСКУРСЕ

Деловой дискурс рассматривается в статье как процесс текstopорождения и тексторецепции, обусловленный спецификой деловой сферы. Он все чаще реализуется в высказываниях (текстах), в которых отражены принципы текстопостроения, принятые в разных сферах, например, деловой и бытовой, деловой и публицистической. Это связано с факторами, определяющими особенности протекания новой деловой коммуникации: 1) возникают виртуальные организации, новые каналы и инструменты связи, 2) деловые тексты составляются и воспринимаются в режиме реального времени; 3) усиливается конкуренция языков за коммуникационное пространство; 4) становятся более интенсивными и разнообразными информационные потоки, обработка которых необходима для обеспечения процессов управления на самых разных уровнях; 5) возрастает роль межличностной и межкультурной коммуникации. В современной деловой коммуникации наблюдается изменение речевого поведения, смешение норм литературного языка и норм речевой практики. Знание об особенностях выражения категории адресации в деловом дискурсе позволяет избежать коммуникативных сбоев как при построении дискурса, так и при восприятии.

Ключевые слова: деловой дискурс, категория адресации, статусно-ролевые отношения, деловое письмо, пресуппозиция.

Деловой дискурс как процесс текstopорождения и тексторецепции в деловой сфере представляет собой, как отмечал В. И. Карасик, общение в заданных рамках статусно-ролевых отношений [Карасик 2002]. Такие отношения предполагают соблюдение правил субординации, то есть принятых в организации норм взаимодействия разных должностей друг с другом, которые влияют как на выбор субъекта, имеющего «право на слово», так и на выбор языковых средств, в частности, на средства адресации, которыми располагает говорящий для обозначения слушателя (см. подробнее [Селезнева, 2019: 111]). Важность категории адресации отмечал еще М. М. Бахтин, называя «*обращенность к кому-либо*» конститутивным признаком

высказывания [Бахтин 1979: 274], он писал и о чрезвычайной дифференциации «речевых жанров и соответствующих им стилей в зависимости от титула, ранга, чина, имущественного и общественного веса, возраста адресата и соответственного положения самого говорящего (или пишущего)» [Там же: 276].

В эпистолярном жанре категория адресации получает буквальное воплощение: адресат известен, выражен эксплицитно, и кроме того, фактурным признаком письма является обязательность его получения адресатом [Рождественский 1996: 113]. Адресат может прочитать или не прочитать письмо, но сам факт наличия адресата, не гипотетического, а конкретного, формирует текст и его особенности. Так, свойством любого письма является стереотипность и трафаретность [Рождественский 1996: 177; Ковалева 2001: 231], которые находят воплощение в таких обязательных композиционных элементах, как обращение в начале письма, заключительные формулы вежливости, а также в клишированных фразах и обязательных оборотах. В деловой корреспонденции трафаретность приобретает свойство унифицированности, так как повтор ситуаций в деловом дискурсе способствует формированию одинаковых или сходных текстов.

Деловая переписка как разновидность делового дискурса, с одной стороны, сохраняет все его свойства, и текст письма воспринимается как документ, то есть наиболее строгий с точки зрения выражения содержания вида текста [Рождественский 196: 177], который «при соответствующем оформлении приобретает юридическую силу с момента оформления реквизитов и подписания документа должностным лицом» [Лагутина, Щуко, 2005: 17]. С другой стороны, деловая переписка находится на периферии дискурса и больше подвержена влиянию бытового, публицистического дискурса и вообще речевой моде.

В цифровую эпоху речь претерпевает большие изменения: она становится, по меткому определению В. Г. Костомарова, «устно-письменной», а передаваемые с ее помощью сообщения превращаются в «дисплейный текст» [Костомаров 2010: 142]. Это способствует появлению текстов-гибридов, в которых совмещаются разные стили и формы передачи информации, обусловленные техническими возможностями Интернета, такими как Skype, WhatsApp, Viber и проч. Деловое письмо, как отмечает Г. Н. Трофимова, «демократизируется, теряя свою высокопарность» [Трофимова 2001].

В этих условиях становится более актуальным и выбор способов описания субъективных представлений партнёров об особенностях протекания дискурса и отношениях между его участниками. Е. П. Буторина предлагает использовать в деловой коммуникации применительно к категориям «вежливость» — «антивежливость» параметр «свой» — «чужой». Она рассматривает его как признак партнера, оцениваемый субъективно и связанный с интерперсональными границами [Буторина 2018: 45–52].

Оценка партнера в деловой коммуникации по параметрам «свой» — «чужой» представляется нам достаточно перспективной. Анализ деловых и рекламных писем разных организаций позволил нам расширить данный параметр и выделить

три типа адресата «свой» — «чужой» — «квазисвой» и использовать его как разграничитель писем: письмо «по делу» — деловое письмо — рекламное письмо [Северская, Селезнева 2019].

Тип адресата	Тип письма	Стиль письма	Нормы и правила	Тип связи
«Свой»	Письмо «по делу»	Разговорный стиль с элементами официально-делового стиля	Сложившиеся в организации, группе людей	e-mail, SMS, WhatsApp, Viber или Messenger
«Чужой»	Деловое письмо	Официально-деловой	Нормы официально-делового стиля, статусно-ролевая ориентированность	Письмо в конверте, e-mail
«Квазисвой»	Рекламное письмо	Разговорный с элементами публицистического стиля	Нормы рекламы и публицистического стиля	e-mail, письмо в конверте

«Свой» — это адресат, с которым, помимо деловых, сложились неформальные отношения, используется обращение по имени и на «ты».

«Чужой» — это адресат, в общении с которым соблюдаются правила субординации: это может быть общение между руководителем и подчиненным, между руководителями разных отделов или работниками одного структурного подразделения предприятия или компании.

«Квазисвой» — это придуманный образ «своего» человека. Так обычно пишут письма рассылки, рекламные письма, то есть используется переписка как элемент, продвигающий какой-либо продукт. Адресат для составителя письма — чужой человек, но автор создает образ «друга», о нуждах которого автор знает и которому готов прийти на помощь. Поэтому обращаются к адресату, как к другу, предугадывая его потребности:

- (1) *Вам хочется роскошного и неповторимого праздника? Вы на верном пути! Компания Royal-event возьмет на себя все заботы о проведении любого торжества, и вам не придется беспокоиться ни об одной, даже самой маленькой детали.*
- (2) *Приготовление еды занимает массу сил? Возьмите себе в помощники Молнию (рекламное письмо о многофункциональном измельчителе «Молния»).*

Каждому типу адресата соответствует тип письма, выбор которого обусловлен пресуппозициями адресата и адресанта, представляющими собой компонент смысла текста, который не выражается эксплицитно, а является некой базой знаний, необходимых для восприятия текста, или, как это называл В. А. Звегинцев, «потенциальный фонд неявной информации» [Звегинцев 2007: 299]. Если набор пресуппозиций у субъектов одинаковый, то их коммуникация выстраивается по модели **«Свой»** — **«Свой»** или **«Чужой»** — **«Чужой»**. «Для достижения взаимопонимания, — писал Р. С. Столнейкер, — крайне важно, чтобы участники любого фиксированного контекста имели общий набор пресуппозиций» [Столнейкер 1985: 428].

Для «своего» адресата составляется письмо «по делу», в котором используется разговорный стиль, сокращения, нарушения правил пунктуации (возможно, и орфографии): *Привет, Лар! Напиши мне плиз на почту свои регалии.* Часто письмо «по делу» представляет собой записанную устную речь, в которой отсутствует сухость и строгость официально-делового стиля.

Так, например, формулы разговорной речи (выделены в тексте) являются показателями неформального общения по деловым вопросам, как в инициативном письме: ***Оля, привет! Довольно срочный вопрос. Я вчера, как баклан, забыл прислать запрос на выгрузку, а мне сегодня нужно составлять отчёт. Можешь помочь?*** [Ильяхов 2018: 19], так и в ответном: ***Привет! Вань, это плохо. У нас же выгрузка в полночь четверга. Теперь следующий транспорт через неделю*** [Там же].

Маркерами писем «по делу» выступают: приветствие в начале письма, которое сочетается с обращением или употребляется изолированно (*Уважаемые члены жюри, здравствуйте! Добрый день!*); местоимение 1 лица единственного числа и его формы (*я, мне, мои и т. д.*); неформальные формы благодарности (*Спасибо! вместо благодарим вас...*), формы пожеланий (*Удачного дня! Хороших выходных! вместо с наилучшими пожеланиями...*); сленг, неполные предложения. Письма «по делу» передаются только по электронной почте. Часто переписка ведется в телефоне (WhatsApp, Viber или Messenger).

Модель «Свой» — «Свой»

Инициативное письмо (1)	Ответное письмо (2)
<i>Коллеги! Привет всем!</i> <i>Надо бы нам поднажать и сделать проект до праздников, а то я не успею в него залить все схемы.</i> <i>Всем удачи!</i> <i>Иван</i>	<i>Вань, ты как себе это представляешь?!</i> <i>Мы еще не получили данные из планового отдела. И в разделе стратегии у нас конь не валялся. До праздников никак!</i> <i>Наталья</i>

Инициативное и ответное письмо имеют общую пресуппозицию «прописки», то есть принадлежность авторов к одному коллективу, которое выступает, в терминах Р. С. Столнейкера, тем сложным предрасположением [Столнейкер 1985: 428], которое проявляется в одинаковом речевом поведении.

Если у коммуникантов разный набор пресуппозиций, то общение выстраивается по модели «свой» — «чужой». Например, автор инициативного письма, реализуя установку на «близость» общения, интенсивно маркирует параметр «свой» в письме оборотами *доброго времени суток, хороших выходных*, разговорными вопросительными предложениями. В ответном письме эмблемами «прописки» выступают слова и обороты официально-делового стиля, что обусловлено «сменой значения параметра и интенсификацией противоположного значения» [Буторина 2018: 50]. Маркерами деловых писем выступают обращения по имени-отчеству («*Уважаемый + Имя-Отчество*»), клише («*Довожу до Вашего сведения*», «*Прошу*

Вас», «Напоминаю, что», «делается всё возможное», «сдана в срок»), обозначение причины («В связи с этим», «Учитывая Ваши пожелания»), использование терминологии, характерные для официально-делового стиля слова и сочетания (возникающие вопросы, решение проблем, необходимые меры и т. п.).

Пример ответного письма (3) на инициативное письмо (1), которое реализует модель коммуникации «Свой» — «Чужой»:

Уважаемый Иван!

К сожалению, завершить проект до праздников не представляется возможным. В целях соблюдения технических и регламентных требований к проекту раздел «Стратегия» будет формироваться на основании сведений за текущий период. Мы надеемся на получение данной информации из планового отдела в кратчайшие сроки.

*С наилучшими пожеланиями,
Наталья*

Очевидно, что в переписке возникает напряжение, и это обусловлено разными установками на восприятие общения, что и проявляется в использовании разных эмблем «прописки» с противоположным значением «Свой» — «Чужой».

Таким образом, в деловом дискурсе выбор средств адресации носит социальный характер и обусловлен составляющими дискурса, такими как ситуация коммуникации, статус коммуникантов, канал связи. Эффективную адресацию должно обеспечивать знание делового этикета, клишированных выражений, владение жанрами дискурса и знание статусно-ролевых характеристик партнера. Одним из параметров эффективной коммуникации можно считать умение соотносить ситуации общения с устоявшимися коммуникативными (речевыми) формулами, которые отражают часто повторяющиеся ситуации. Эмблемы «прописки» адресата, выделенные в письме «по делу» и деловом письме, помогают увидеть разные модели общения «Свой» — «Свой», «Свой» — «Чужой».

Литература

- Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 423 с.
- Буторина Е. П.* Вежливость и антивежливость в деловом дискурсе // Вежливость и антивежливость в языке и коммуникации / Сост. и отв. ред. И. А. Шаронов. М.: РОССПЭН, 2018. С. 45–52.
- Звегинцев В. А.* Предложение и его отношение к языку и речи. М.: КомКнига, 2007. 312 с.
- Ильяхов М., Сарычева Л.* Новые правила деловой переписки. М.: Альпина Паблишер, 2018. 256 с.
- Карасик В. И.* Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Волгоград: Перемена, 2002. 477 с.
- Ковалева Н. А.* Речевые стереотипы эпистолярного текста // Текст. Структура и семантика. Доклады VIII Международной конференции. Т. 1. М.: СпортАкадемПресс, 2001. С. 231.

Костомаров В. Г. Дисплейный текст как форма сетевого общения // Russian Language Journal. Vol. 60. 2010. С. 141–147.

Лагутина Т. М., Шуко Л. П. Деловое письмо: справочник. М.; СПб.: Издательский дом Герда, 2005. 480 с.

Рождественский Ю. В. Общая филология. М.: Фонд «Новое тысячелетие», 1996. 326 с.

Северская О. И., Селезнева Л. В. Эффективная бизнес-коммуникация. «Волшебные таблетки» для деловых людей. М.: Эксмо, 2019. 416 с.

Селезнева Л. В. Параметрическая модель PR-дискурса: прагматика, семантика, аксиология. М.: Флинта, 2019. 312 с.

Столнейкер Р. С. Прагматика // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 16. Лингвистическая прагматика / Сост. и вступ. ст. Н. Д. Арутюновой и Е. В. Падучевой. Общ. ред. Е. В. Падучевой. М.: Прогресс, 1985. С. 419–438.

Трофимова Г. Н. К вопросу о специфике функционирования русского языка в Интернете (норма и узус) // Диалог, 2001 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.dialog-21.ru/digest/2001/articles/trofimova/> (доступ: 01.08.20).

L. V. Selezneva

Pushkin State Russian Language Institute

(Russia, Moscow)

loramuz@yandex.ru

THE CATEGORY OF ADDRESSING IN BUSINESS DISCOURSE

Business discourse is considered by us as a process of text generation and text perception, due to the specifics of the business sphere. It is increasingly implemented in statements (texts) that reflect the principles of text construction adopted in various fields, for example, business and household, business and journalistic. This is due to the factors that determine the specifics of the flow of new business communication: 1) virtual organizations are emerging, new communication channels and tools are being created, 2) business texts are being compiled and perceived in real time; 3) the competition of languages for the communication space is increasing; 4) information flows are becoming more intense and diverse, their processing is necessary to ensure management processes at various levels; 5) the role of interpersonal and intercultural communication is increasing. In modern business communication, there has been observed a change in speech behavior, a mixture of the norms of literary language and the norms of speech practice. Knowing about the features of the expression of the category of addressing in business discourse allows you to avoid communication failures both in the construction of the discourse and in perception.

Keywords: business discourse, category of addressing, status-role relations, business letter, presupposition.

References

- Bakhtin M. M. *Estetika slovesnogo tvorchestva*. [Aesthetics of verbal creativity]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1979. 423 p.
- Butorina E. P. [Politeness and anti-politeness in business discourse]. *Politeness and anti-politeness in language and communication* [Vezhlivost' i antivezhlivost' v yazyke I kommunikatsii] Comp. and edited by I. A. Sharonov. Moscow, ROSSPEN Publ., 2018, pp. 45–52. (In Russ.)
- Ilyakhov M., Sarycheva L. *Novye pravila delovoi perepiski* [New rules of business correspondence]. Moscow, 2018. 256 p.
- Karasik V. I. *Yazykovoi krug: lichnost', kontsepty, diskurs*. [Language circle: personality, concepts, discourse]. Volgograd, Peremena Publ., 2002. 477 p.
- Kostomarov V. G. [Display text as a form of network communication]. *Russian Language Journal*, vol. 60, 2010, pp. 141–147. (In Russ.)
- Kovaleva N. A. [Speech stereotypes of the epistolary text]. *Tekst. Struktura i semantika* [Tekst. Structure and semantics]. Reports of the VIII International Conference. Vol. 1. Moscow, SportAkademPress, 2001, p. 231. (In Russ.)
- Lagutina T. M., Shchuko L. P. *Delovoe pis'mo: spravochnik*. [Business letter: reference book]. Moscow; St. Petersburg, Gerda Publishing House, 2005. 480 p.
- Rozhdestvensky Yu. V. *Obshchaya filologiya* [General philology]. Moscow, New Millennium Foundation, 1996. 326 p.
- Selezneva L. V. *Parametricheskaya model' PR-diskursa: pragmatika, semantika, aksiologiya*. [Parametric model of PR-discourse: pragmatics, semantics, axiology]. Moscow, Flinta Publ., 2019. 312 p.
- Severskaya O. I., Selezneva L. V. *Effective business communication. "Magic pills" for business people*. [Effektivnaya biznes-kommunikatsiya. "Volshebnye tabletki" dlya delovykh lyudei]. Moscow, Eksmo Publ., 2019. 416 p.
- Stalnaker R. S. [Pragmatics] *Novoe v zarubezhnoi lingvistike. Vyp. 16. Lingvisticheskaya pragmatika: Sbornik* [The new in foreign linguistics. Vol. 16. Linguistic pragmatics: A collection of articles]. Comp. and the introduction of N. D. Arutyunova and E. V. Paducheva. General ed. by E. V. Paducheva. Moscow, Progress Publ., 1985, pp. 419–438. (In Russ.)
- Trofimova G. N. [Towards the question of the specifics of the functioning of the Russian language on the Internet (norm and usus)] *Dialog-21* [Dialog-21], 2001. (In Russ.). Available at: <http://www.dialog-21.ru/digest/2001/articles/trofimova/> (accessed: 01.08.20).
- Zvegintsev V. A. *Predlozhenie i ego otnoshenie k yazyku i rechi*. [The sentence and its relation to language and speech]. Moscow: KomKniga Publ., 2007. 312 p.

ИНДИВИДУАЛЬНЫЕ СТИЛИ ПИСАТЕЛЕЙ XIX–XX ВЕКОВ

Т. Б. Радбиль

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

ПУШКИН КАК МОДЕРНИСТ: ЭЛЕМЕНТЫ СВОБОДНОГО КОСВЕННОГО ДИСКУРСА В ТРАДИЦИОННОМ НАРРАТИВЕ «ПИКОВОЙ ДАМЫ»

В статье рассматриваются «нарративные сдвиги» в повествовательной структуре повести А. С. Пушкина «Пиковая дама» в контексте концепций «лингвистики нарратива» и «поэтики персонализма». Показано, что своеобразие повествования повести А. С. Пушкина заключается во включении в форму традиционного третьеличного повествования элементов свободного косвенного дискурса как повествовательной формы «модернистского толка». Автор уделяет внимание «нарративным сдвигам» двух типов: разные виды немотивированного взаимоперехода всеведущего Повествователя и прагматически мотивированного Повествователя в пределах одного фрагмента повествования; разные виды немотивированного взаимоперехода субъектной сферы Повествователя и героя в пределах одного фрагмента повествования. Осознанные нарушения норм традиционного классического нарратива в «Пиковой даме» связаны со смещениями и перемещениями субъектной позиции («точки зрения») Повествователя и героя, с «игрой» на чередовании разных типов Повествователя / Рассказчика, со своеобразием интерпретации первичных эгоцентрических элементов повествования (вводных слов, местоимений и местоименных наречий, метатекстовых вставок и пр.) и пр. Делается акцент на том, что А. С. Пушкин иронически острояет образ традиционного всеведущего Повествователя современной ему литературы в своей повести, то есть делает его объектом специфической авторской интенции, а не только субъектом наррации. Автор приходит к выводу о сложной повествовательной организации пушкинского произведения, в котором уже заложены прообразы грядущего полифонизма Достоевского, полиперсонального повествования Чехова и дальнейших модернистских игр с плавающими точками зрения в нарративных формах отечественной и зарубежной литературы XX в.

Ключевые слова: нарративные сдвиги, повествовательная структура, «Пиковая дама», язык прозы А. С. Пушкина, лингвистика нарратива, свободный косвенный дискурс.

0. Введение

В культурную компетенцию носителей языка входит и представление о «прото-типическом нарративе». На фоне неких общих принципов наррации, несомненно, существующих в обыденной нехудожественной речи и интуитивно ощущаемых адресатом наррации — читателем, фиксируются некоторые странности (девиации) при разворачивании нарративных структур, отвечающих за субъектную организацию повествования [Радбиль 2006 и 2017]. В настоящей работе они именуются «нарративными сдвигами».

Незаметные на первый взгляд «нарративные сдвиги», на наш взгляд, как раз и обеспечивают исключительное своеобразие повествовательной структуры повести А. С. Пушкина «Пиковая дама», которое рассматривается в настоящей статье в свете «лингвистики нарратива» [Падучева 1996] и «поэтики персонализма» [Меерсон 2009]. Мы попытаемся показать, что в целом традиционный нарратив повести А. С. Пушкина «Пиковая дама» (1834) организован более сложно, чем это нам может показаться. Прежде всего это касается включения в нарративную структуру элементов форм повествования, которые в «лингвистике нарратива» получили наименование «свободный косвенный дискурс» [Падучева 1996]. Указанные элементы свободного косвенного дискурса как повествовательной формы «модернистского толка», как оказалось, можно обнаружить и в традиционном третьеличном повествовании в повести А. С. Пушкина.

Осознанные нарушения норм традиционного классического нарратива в «Пиковой даме» связаны со смещениями и перемещениями субъектной позиции («точки зрения») Повествователя и героя, с «игрой» на чередовании разных типов Повествователя / Рассказчика, со своеобразием интерпретации первичных эгоцентрических элементов повествования (вводных слов, местоимений и местоименных наречий, метатекстовых вставок и т. п.) и проч. Мы остановимся на «нарративных сдвигах» двух типов: (1) разные виды немотивированного взаимоперехода всеведущего Повествователя и прагматически мотивированного Повествователя в пределах одного фрагмента повествования; (2) разные виды немотивированного взаимоперехода субъектной сферы Повествователя и героя в пределах одного фрагмента повествования.

I. Немотивированные взаимопереходы всеведущего Повествователя и прагматически мотивированного Повествователя в пределах одного фрагмента повествования

Как известно, для традиционного третьеличного повествования характерен особый тип всеведущего Повествователя, который не имеет четкой пространственной и временной локализации ни в одном из фрагментов повествования,

он находится над изображаемым, свободно проникает в мысли и чувства героев, отовсюду подглядывает за ними, читает их письма через плечо и пр. В целом повествование в «Пиковой даме» полностью отвечает указанным принципам нарратива, однако в тексте имеются примечательные отклонения от традиционного нарратива, которые могут быть интерпретированы как предтеча повествовательных форм будущего — в частности, модернистского «свободного косвенного дискурса» [Падучева 1996].

Так, в одном фрагменте мы наблюдаем, как в объективный ход повествования, обычно осуществляемого внеаходимым и всеведущим повествователем традиционного третьеличного нарратива, который не имеет локализации во временном и пространственном плане изображаемого, неожиданно включается так называемое «авторское МЫ», которое в норме маркирует позицию Рассказчика — повествователя акториального (иначе говоря, внезапно позиция вневременного повествователя приобретает пространственную и временную определенность):

- (1) *Однажды, — это случилось два дня после вечера, описанного в начале этой повести, и за неделю перед той сценой, на которой мы остановились, — однажды Лизавета Ивановна, сидя под окошком за пальцами, нечаянно взглянула на улицу, и увидела молодого инженера, стоящего неподвижно и устремившего глаза к ее окошку.*

Понятно, что сама Лиза не может знать, что это был именно молодой инженер: сведения о его профессии известны только всеведущему Повествователю. С другой стороны, метадискурсивная вставка от первого лица посредством выделительных тире маркирует временную локализацию в художественном мире повести некоего «реального» субъекта повествования, ведущего хронологический отсчет изображаемым с его позиции событиям, в которые он непосредственно погружен, и, в силу этого, якобы не знающего, что произойдет дальше.

Явления подобного рода, на наш взгляд, можно связывать с несколько странным (если не сказать — аномальным) вводом в объективное и отстраненное традиционное третьеличное повествование той или иной роли говорящего [Падучева 1996] или «точки зрения» [Успенский 1970], которая как раз и актуализует включение субъекта повествования, локализованного в пространственно-временном, психологическом или собственном речевом плане.

В следующем примере в стандартное объективированное третьеличное повествование введены эгоцентрические показатели, выражающие прямую ироническую оценку изображаемому («оценочная», или «идеологическая точка зрения», по Б. А. Успенскому [Успенский 1970], роль «субъекта речи» [Падучева 1996]) — так называемое «прямое слово автора»: в норме подобные показатели характерны для «лирического субъекта», субъекта «лирических отступлений» в повествовании:

- (2) *Портрет, набросанный Томским, сходил с изображением, составленным ею самою, и, благодаря новейшим романам, это, уже пошрое лицо, пугало и пленяло ее воображение.*

Лицо «пошлое», то есть привычное и обычное, вошедшее в моду, в обиход читательской аудитории первой половины XIX в. благодаря романтическим произведениям и даже, по мнению А. С. Пушкина, ставшее расхожим клише лицо рокового романтического героя, не могло таковым казаться Лизе, которая, напротив, находит его оригинальным, волнующим, вызывающим в душе трепет. Также характеризующая метадискурсивная вставка *благодаря новейшим романам, это, уже пошлое лицо* никак не может принадлежать объективному и всеведущему Повествователю традиционного третьеличного нарратива. Перед нами — именно прямая ирония самого автора как создателя текста. Игру на взаимопереходе позиции автора-создателя и позиции «образа автора» как конструкции, встроенной в ткань повествования, А. С. Пушкин довел до совершенства еще в «Евгении Онегине» [Падучева 1996].

Возможен и аномальный ввод в объективированное повествование «точки зрения» другого типа — «пространственно-временной точки зрения» [Успенский 1970], или роли говорящего как субъекта восприятия [Падучева 1996], того, что в работах Ю. Д. Апресяна называется «фигура наблюдателя» [Апресян 1995]. Игра на немотивированном взаимопереходе отстраненного Повествователя и непосредственного Наблюдателя описана Е. В. Падучевой при анализе начала рассказа С. Беккета «Общенье» [Падучева 1996]. Нарративные девиации подобного рода связаны с нарочитым неразграничением точек зрения внешнего Повествователя и внутреннего наблюдателя в описании события.

Это можно видеть на примере инициальной фразы произведения. Стандартное третьеличное повествование в норме предваряется пространственной, временной и ситуационной локализацией дальнейшего изложения («в такое-то время в таком-то месте с такими-то случилось то-то и то-то»). Однако начало анализируемой повести построено иначе. Вот оно — гениальное начало повести А. С. Пушкина:

(3) *Однажды **играли** в карты у конногвардейца Нарумова.*

Как видим, здесь не заданы участники события, а глагол представлен видо-временной формой в имперфективной функции [Золотова 1997], что имплицитно позиционирует Рассказчика как непосредственного участника события в режиме непосредственного наблюдения, у которого к тому же имеется общее дейктическое поле с адресатом (ведь именно последнему полагается по умолчанию знать, о ком идет речь). Иными словами, здесь имитируется акторечевой, не нарративный режим повествования [Падучева 1996]. Это поддерживается дальнейшим контекстом, где даже временной предел конкретизируется:

(3) *Долгая зимняя ночь прошла незаметно; сели ужинать **в пятом часу утра.***

Повествование, так сказать, «смешанного типа», где немотивированно в одном фрагменте встречаются формы аукториальная (традиционная) и акториальная (включение в изображаемые события Рассказчика), вообще характерно для нарративной

организации повести «Пиковая дама». Любопытен в этом смысле пример из финала повести:

- (4) *Германн сошел с ума. Он сидит в Обуховской больнице в 17 номере, не отвечает ни на какие вопросы, и бормочет необыкновенно скоро: — Тройка, семерка, туз! Тройка, семерка, дама!..*

Перед нами — типичный образец всеведущего Повествователя в повествовательной форме традиционного нарратива: ему точно известно, в какой больнице и в каком «номере» находится Германн, также вполне точно передается прямая речь Германна, причем с ее просодическим и интонационными особенностями. Но вот уже в следующем фрагменте, который тоже начинается как традиционный нарратив, вдруг появляется эгоцентрическое слово *где-то*, которое, согласно Е. В. Падучевой, маркирует ситуацию референциальной неопределенности для говорящего («объект неизвестен говорящему») [Падучева 1985]. Это как бы «разбавляет» позицию всеведущего Повествователя точкой зрения ограниченного в знаниях Рассказчика:

- (5) *Лизавета Ивановна вышла замуж за очень любезного молодого человека; он где-то служит и имеет порядочное состояние: он сын бывшего управителя у старой графини. У Лизаветы Ивановны воспитывается бедная родственница.*

Получается, что всеведущий Повествователь в подробностях знает, чьим сыном является муж Лизы, какое у него состояние и даже кто воспитывается у Лизы, но не знает, где он служит (в этом моменте он почему-то уступает место прагматически мотивированному и ограниченному в знаниях Повествователю).

Аналогичный своеобразный эффект совмещения двух типов Повествователя — аукториального и акториального — в пределах одного фрагмента повествования может достигаться и посредством ввода дискурсных слов метаязыкового характера в объективированное повествование:

- (6) *[I] Утро наступало. Лизавета Ивановна погасила догорающую свечу: бледный свет озарил ее комнату. Она отерла заплаканные глаза, и подняла их на Германна: он сидел на окошке, сложя руки и грозно нахмурясь. [II] В этом положении удивительно напоминал он портрет Наполеона. Это сходство поразило даже Лизавету Ивановну.*

Фрагмент [I] содержит объективированное традиционное повествование с всеведущим Повествователем. **В фрагменте [II]** выражение *напоминал он* однозначно вводит роль субъекта сознания [Падучева 1996], или «психологическую точку зрения» [Успенский 1970] прагматического обусловленного Рассказчика — с обязательной валентностью *кому?* (*напоминать (кому-то что-то)*) — а если субъект ментального действия не назван, то такая конструкция в роли субъекта по умолчанию имплицитно «Я» говорящего). О том, что это именно позиция перволичного

Рассказчика, который как-то «пророс» из обычного третьеличного традиционного Повествователя, а не героя, свидетельствует следующее высказывание: *Это сходство поразило **даже** Лизавету Ивановну*. Значит, в презумпции выделительной конструкции с *даже* 'одно из нескольких лиц' имеется еще, как минимум, один одушевленный референт — субъект восприятия, которого *сходство поразило*, кроме Лизаветы Ивановны).

II. Немотивированные взаимопереходы субъектной сферы Повествователя и героя в пределах одного фрагмента повествования

Включение точки зрения героя в сферу повествователя, как правило, выражается использованием специфических эгоцентрических показателей, первичных эгоцентриков [Падучева 1996], которые в норме маркируют только говорящего, непосредственно наблюдающего событие (т. е. только персонажа в нарративе), но не отстраненного всеведущего Повествователя.

Так, модальное слово *казалось* переводит регистр изображения из объективной сферы Повествователя в позицию Лизы (это *ей казалось*):

- (7) *Сидя на своем месте за работой, она чувствовала его приближение, — подымала голову, смотрела на него с каждым днем более и более. Молодой человек, **казалось**, был за то ей благодарен: она видела острым взором молодости, как быстрый румянец покрывал его бледные щеки всякой раз, когда взоры их встречались. Через неделю она ему улыбнулась...*

Это соответствует «психологической точке зрения» [Успенский 1970], или роли «субъекта сознания» [Падучева 1996].

Характерным для повествования «Пиковой дамы» приемом включения позиции персонажа в повествование является **способ номинации героев**. Включение позиции героя в речь Повествователя иллюстрирует следующий пример из «Пиковой дамы», где в сферу Повествователя в повествовании стандартного типа от III лица попадает способ номинации с точки зрения персонажа:

- (8) *Вдруг это мертвое лицо изменилось неизъяснимо. Губы перестали шевелиться, глаза оживились: перед графиней стоял **незнакомый мужчина**.*

Мужчина незнакомый — с позиции графини, но не всеведущего Повествователя, речевая сфера которого реализована в первом высказывании фрагмента. Аналогичный переход от сферы всеведущего Повествователя к сфере персонажа в выборе способа номинации видим в следующем примере:

- (9) *Лизавета Ивановна осталась одна: она оставила работу и стала глядеть в окно. Вскоре на одной стороне улицы из-за угольного дома показался **молодой офицер**.*

Номинация молодой офицер маркирует ввод в повествование речевой сферы Лизаветы Ивановны, когда она первый раз видит Германа, — ведь всеведущий

Повествователь традиционного третьеличного нарратива, конечно, знает, что это за молодой мужчина. Это соответствует «фразеологической точке зрения» [Успенский 1970], или роли субъекта дейксиса [Падучева 1996].

Самым же типичным случаем подобных нарративных сдвигов является аномальный ввод в повествование **несобственно-прямой речи героя**:

- (10) *Германн сел на окошко подле нее, и все рассказал. Лизавета Ивановна выслушала его с ужасом. **Итак, эти страстные письма, эти пламенные требования, это дерзкое, упорное преследование, все это было не любовь! Деньги, — вот чего алкала его душа! Не она могла утолить его желания и осчастливить его!***

Выделенный фрагмент принадлежит речевой сфере Лизы, но его ввод в дискурс Повествователя никак не маркирован. Ср., например, «нормальный» ввод в дискурс Повествователя несобственно-прямой речи, с выраженным сигналом ввода (выраженной границей между собственно повествованием и речевой сферой персонажа):

- (11) *Так, например, будучи в душе игрок, никогда не брал он карты в руки, ибо рассчитал, что его состояние не позволяло ему (как сказывал он) **жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее**, — а между тем, целые ночи просиживал за карточными столами, и следовал с лихорадочным трепетом за различными оборотами игры.*

В следующем примере сигнал ввода несобственно-прямой речи Лизаветы Ивановны ослаблен (граница маркирована двоеточием после предикации):

- (12) *Она упрекала себя в неосторожном поведении, и не знала, что делать: **перестать ли сидеть у окошка, и невниманием охладить в молодом офицере охоту к дальнейшим преследованиям? — отослать ли ему письмо? — отвечать ли холодно и решительно?***

Таким же образом маркируется в стандартном третьеличном повествовании в повести и ввод в восприятие Лизаветы Ивановны несобственно-прямой речи Томского:

- (13) *Лизавета Ивановна взглянула на него, и слова Томского раздались в ее душе: **у этого человека по крайней мере три злодейства на душе!***

Такие случаи можно рассматривать как переходные между повествовательной формой традиционного третьеличного нарратива и элементами свободного косвенного дискурса.

III. Заключение

В целом очень похоже на то, что А. С. Пушкин несколько издевается над образом традиционного всеведущего Повествователя современной ему литературы, иронически остраивает его в повествовании, то есть делает его объектом специфической

авторской интенции, а не только субъектом наррации. Возможно, это связано с законами жанра произведения, мистифицирующего читателя, играющего с читателем в прятки, как это присуще текстам, построенным на тайне, на загадке (в духе детективов Э. А. По). При этом, как видим, несмотря на обнаруженные сдвиги, в повествовании «Пиковой дамы» очень много традиционных черт. В этом плане «Повести Белкина» — произведение куда более «модернистское».

Таким образом, проанализированные «нарративные сдвиги» демонстрируют исключительно сложную повествовательную организацию этого «самого загадочного произведения Пушкина», в котором уже заложены прообразы грядущего полифонизма Достоевского, полиперсонального повествования Чехова и дальнейших модернистских игр с плавающими точками зрения в нарративных формах отечественной и зарубежной литературы XX в.

Литература

Апресян Ю. Д. Избранные труды: В 2-х т. М.: Языки русской культуры, 1995. Т. II: Интегральное описание языка и системная лексикография. 767 с.

Золотова Г. А. Коммуникативная грамматика русского языка / Г. А. Золотова, Н. К. Онипенко, М. Ю. Сидорова. М.: Филологический факультет МГУ им. М. В. Ломоносова, 1998. 528 с.

Меерсон О. А. Персонализм как поэтика: литературный мир глазами его обитателей. СПб.: Пушкинский Дом, 2009. 429 с.

Падучева Е. В. Высказывание и его соотносительность с действительностью (референциальные аспекты семантики местоимений). М.: Наука, 1985. 272 с.

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

Радбиль Т. Б. Коммуникативные и когнитивные основы теории нарратива в современном гуманитарном знании // Коммуникативные исследования. 2017. № 1 (11). С. 23–35.

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

Успенский Б. А. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы. М.: Искусство, 1970. 223 с.

T. B. Radbil

*The National Research N. I. Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod
(Nizhny Novgorod, Russia)
timur@radbil.ru*

**PUSHKIN AS A MODERNIST: ELEMENTS OF A FREE
INDIRECT DISCOURSE IN THE TRADITIONAL NARRATIVE
OF “THE QUEEN OF SPADES”**

The paper studies “narrative shifts” in the narrative structure of the A. S. Pushkin’s story “The Queen of Spades” in the context of the concepts of “linguistics of narrative” and “poetics of personalism”. The paper shows that the originality of the narration in the A. S. Pushkin’s story is in inclusion of elements of free indirect discourse as a narrative form inherent in modernism in the form of traditional third-person narration. The author pays attention to “narrative shifts” of two types: different types of unmotivated mutual transition of the omniscient Narrator and the pragmatically motivated Storyteller within one fragment of the narration; different types of unmotivated mutual transition of the subject sphere of the Narrator and the hero within the same fragment of the narration. Conscious deviations from the norms of the traditional classical narration in “The Queen of Spades” are associated with displacements and replacements of the subject position (“point of view”) of a Narrator and a hero, with “playing” on the alternation of different types of a Narrator / a Storyteller, with the specificity of the interpretation of the primary egocentric elements of the narration (parentheses, pronouns and pronominal adverbs, metatext insertions, etc.) and so on. Emphasis is placed on the fact that A. S. Pushkin ironically defamiliarizes the image of the traditional omniscient Narrator of the contemporary literature in his story, i. e. makes him the object of a specific author’s intention, and not just the subject of narration. The author comes to the conclusion about the complex narrative organization of Pushkin’s work, which already contains prototypes of Dostoevsky’s future polyphonism, Chekhov’s polypersonal narration, and further modernist games with floating points of view in the narrative forms of Russian and foreign literature of the 20th century.

Keywords: narrative shifts, narrative structure, “The Queen of Spades”, A. S. Pushkin’s prose language, linguistics of narrative, free indirect discourse.

References

Apresjan Yu. D. *Izbrannyye trudy. T. 2. Integral’noye opisaniye yazyka i sistemnaya leksikografiya* [Selected Works. Vol. 2. Integral description of the language and systemic lexicography]. Moscow, Yazyki Russkoi Kul’tury Publ., 1995. 767 p.

Meyerson O. A. *Personalizm kak poetika: literaturnyy mir glazami yego obitateley* [Personalism as poetics: The Literary world through the eyes of its inhabitants]. St. Petersburg, Pushkinskii Dom Publ., 2009. 429 p.

Paducheva E. V. *Vyskazyvaniye i yego sootnesennost' s deystvitel'nost'yu (referentsial'nyye aspekty semantiki mestoimeniy)* [Utterance and its correlation with reality (Referential aspects of pronoun semantics)]. Moscow, Nauka Publ., 1985. 272 p.

Paducheva E. V. *Semanticheskie issledovaniya: Semantika vremeni i vida v russkom yazyke. Semantika narrativa* [Semantic studies. Tense and aspect semantics in Russian. Semantics of narrative]. Moscow, Yazyki Russkoi Kul'tury Publ., 1996. 464 p.

Radbil' T. B. [Communicative and cognitive foundations of narrative theory in modern humanities]. *Kommunikativnye issledovaniya*, 2017, no. 1 (11), pp. 23–35. (In Russ.)

Radbil' T. B. *Yazykovye anomalii v khudozhestvennom tekste: Andrei Platonov i drugie* [Language anomalies in a literary text: Andrei Platonov and others]. Moscow, Moscow Pedagogical State Univ. Publ., 2006. 320 p.

Uspenskii B. A. *Poetika kompozitsii. Struktura khudozhestvennogo teksta i tipologiya kompozitsionnoi formy* [Poetics of composition. The structure of the literary text and the typology of the compositional form]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1970. 223 p.

Zolotova G. A., Onipenko N. K., Sidorova M. Yu. *Kommunikativnaya grammatika russkogo yazyka* [The Russian communicative grammar]. Moscow, Moscow State Univ. Publ., 1998. 528 p.

Н. А. Фатеева

Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН

(Москва, Россия)

nafata@rambler.ru

К ВОПРОСУ ОБ ИЗУЧЕНИИ ИДИОСТИЛЯ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО¹

В статье дается определение идиостиля как системы содержательных и формальных лингвистических характеристик, присущих произведениям определенного автора, которая делает уникальным воплощенный в этих текстах авторский способ языкового выражения и стиль его мышления. В рамках такого понимания представлены несколько направлений описания идиостиля Достоевского. Выделяются следующие подходы к его изучению: 1) лингвистический (изучение языковых единиц и конструкций, характерных для писателя и отражающих художественную организацию его текстов); 2) лексикографический (создание целой серии словарей, ведущую роль в которой занимает идиоглоссарий, а также статистических словарей); 3) когнитивный (определяющий основные концепты идиостиля автора, а также выделяющий особенности моделирования его языковой картины мира); 4) художественно-изобразительный (сосредоточивающийся на реалиях и деталях внешнего мира — костюма, портрета и т. п.); 5) интертекстуальный (определяющий межтекстовые отношения между текстами Достоевского и более ранними и более поздними текстами). Каждое направление исследования получает в тексте статьи подробную характеристику.

Ключевые слова: идиостиль, Достоевский, направления исследования, лингвистический, когнитивный, лексикографический, художественно-изобразительный, интертекстуальный.

Существует много способов описания идиостилей, выбор которых зависит от особенностей самой творческой системы поэта или писателя. Мы хотим на примере индивидуального стиля Ф. М. Достоевского продемонстрировать несколько способов таких описаний.

Прежде всего дадим определение идиостиля. Идиостиль — это система содержательных и формальных лингвистических характеристик, присущих произведе-

¹ Работа выполнена в рамках проекта РФФИ № 18-012-90025 «Лингвистическая модель идиостиля Достоевского: корпусные технологии в изучении художественного текста».

ниям определенного автора, которая делает уникальным воплощенный в этих текстах авторский способ языкового выражения и стиль его мышления. От идиолекта идиостиль отличается тем, что под идиолектом определенного автора понимается вся совокупность созданных им текстов в исходной хронологической последовательности (или последовательности, санкционированной самим автором, если тексты подвергались переработке). Под идиостилем же понимается совокупность глубинных текстопорождающих доминант и констант² определенного автора, которые определили появление этих текстов именно в такой последовательности³. Согласно В. П. Григорьеву, переход от идиолекта к идиостилю связан с приписыванием идиостилю глубинных взаимосвязанных целевых установок автора, выработанных вследствие явной и неявной рефлексии над языком [Григорьев 1989].

Таким образом, целостная система идиостиля создается «вследствие применения своеобразных принципов отбора, комбинирования и мотивированного использования элементов языка» [Пищальникова 1992: 20–21], что обуславливает характерную частотность использования автором тех или иных языковых средств. Это в свою очередь делает возможным применить при исследовании идиостиля и идиолекта функционально-доминантный подход, истоки которого заложены в работах Ю. Н. Тынянова [1977: 227–228, 270–281] и Л. С. Выготского [1965: 191–213]. В работах же С. Т. Золяна, развивающих этот подход, доминанта понимается как «фактор текста и характеристика стиля, изменяющая обычные функциональные отношения между элементами и единицами текста. <...> Предполагается, что поэтический идиолект может быть описан как система связанных между собой доминант и их функциональных областей» [1986: 139]⁴.

В этом аспекте можно выделить следующие подходы к изучению идиостиля Достоевского: 1) лингвистический (изучение языковых единиц и конструкций, характерных для писателя и отражающих художественную организацию его текстов); 2) лексикографический (создание целой серии словарей, ведущую роль в которой занимает идиоглоссарий, а также статистических словарей); 3) когнитивный (определяющий основные концепты идиостиля автора, а также выделяющий особенности моделирования его языковой картины мира); 4) художественно-изобразительный

² Под константами мы понимаем свойственные только этому автору и повторяющиеся формальные и содержательные характеристики, определяющие стиль языкового выражения писателя.

³ Данные определения даны мною в тексте докторской диссертации «Стих и проза как две формы существования идиостиля» (М., 1996) и затем приведены в энциклопедии «Кругосвет» (https://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/lingvistika/IDIOSTIL_INDIVIDUALNI_STIL.html).

⁴ Такое понимание доминанты соотносимо с определением доминанты у Тынянова: «Совершенно ясно, что каждая литературная система образуется не мирным взаимодействием всех факторов, но главенством, выдвинутостью одного (или группы), функционально подчиняющего и окрашивающего остальные. Такой фактор носит уже привившееся в русской научной литературе название доминанты (Христиансен, Эйхенбаум). Это не значит, однако, что подчиненные факторы неважны и их можно оставить без внимания. Напротив, этой подчиненностью, этим преобразованием всех факторов со стороны главного и сказывается действие главного фактора, доминанты» [Тынянов 1977: 227].

(сосредоточивающийся на реалиях и деталях внешнего мира — костюма, портрета и т. п.); 5) интертекстуальный (определяющий межтекстовые отношения между текстами Достоевского и более ранними и более поздними текстами).

В рамках лингвистического подхода (в работах Н. Д. Арутюновой, Ю. Н. Караулова, И. В. Ружицкого, В. И. Муминова и др.) выявлены основные характерные языковые особенности стиля Достоевского, которые оказываются взаимосвязанными друг с другом. К их числу относятся:

1) средства выражения неопределенности в тексте (неопределенные-то местоимения, прилагательные и наречия с семантикой невыявленной причины: *странный, странно, необъяснимый, негаданный и др.*, конструкции, в которых одновременно отражено действие и его отрицание): *Тут, очевидно, было что-то другое, подразумевалась какая-то душевная и сердечная бурда, — что-то вроде какого-то романического негодования Бог знает на кого и за что, какого-то ненасытимого чувства презрения... одним словом, что-то в высшей степени смешное и недозволенное ... («Идиот»); О, много, много вынес он ... и негаданного, и неслыханного, и неожиданного! («Идиот»); Он был как-то рассеян, что-то очень рассеян, чуть ли не встревожен, даже становился как-то странен: иной раз слушал и не слушал, глядел и не глядел, смеялся и подчас сам не знал и не понимал, чему смеялся («Идиот»).* Введение в текст таких единиц и конструкций позволяет автору создать впечатление таинственности, нестабильности, непостижимости.

2) средства создания кажимости (*как бы, как будто, словно, точно, вроде, похоже, кажется, чудится*), также получающие значения неопределенности, недосказанности, приблизительности, предположения, сомнения и др., что дает возможность Достоевскому широко использовать данные языковые средства в качестве выражения некой таинственной силы, управляющей судьбой человека. В то же время, как отметила Н. Д. Арутюнова, смыслы, вносимые частицей *как бы* и средства создания неопределенности имеют тенденцию к совместной встречаемости [Арутюнова 1996: 61–62], ср.: [Смердяков] *он был очень слаб, говорил медленно и как-бы с трудом ворочая языком; очень похудел и пожелтел. <...> Скопческое, сухое лицо его стало как будто таким маленьким, височки были всклочены, вместо хохолка торчала вверх одна только тоненькая прядка волосков. Но прищуренный и как бы на что-то намекающий левый глазок выдавал прежнего Смердякова («Братья Карамазовы»)*, [Алеша] *Но говорил он как бы вне себя, как-бы не своей волей, повинаясь какому-то непреодолимому велению («Братья Карамазовы»); со всеми произошло как-бы нечто очень странное: ничего не случилось, и как будто в то-же время и очень много случилось («Идиот»).* Отмечается и тенденция не только к взаимной встречаемости, но и к дублированию друг друга: ср. *Какая-то как бы идея воцарилась в уме его — и уже на всю жизнь и на веки веков («Братья Карамазовы»); Ракитин этого не поймет, — начал он весь как бы в каком-то восторге («Братья Карамазовы»).*

3) отмечаемая у Достоевского тенденция к устранению агенса из субъектной позиции, что указывает на неуправляемость действия и его подчиненность внешней

силе: *Ему как бы хотелось разгадать что-то... поразившее его...* («Идиот»); *Ему вдруг пришлось сознательно поймать себя на одном занятии ...* («Идиот»); *При этом оказалось, что ему ужасно желалось тоже сделать удобное Версигу, так сказать первый шаг к нему* («Подросток»). В то же время в целях усиления данной тенденции в роли подлежащего может выступать «существительное, выражающее отвлеченное понятие (мысль, желание, идея и т. п.)». При этом действие, выраженное личным глаголом, имеет метафорическое значение. В этих условиях личная конструкция становится семантически адекватной безличной» [Сими́на 1957: 147], ср.: *Чрезвычайное, неотразимое желание... вдруг оцепенили всю его волю... мучительное любопытство соблазняло его. <...> Одна новая, внезапная идея пришла ему в голову...* («Идиот»); *С того вечера он здесь не был и мимо не проходил. Неотразимое и необъяснимое желание повлекло его* («Преступление и наказание»). Таким образом, с помощью таких конструкций Достоевский указывает, что существуют непостижимые силы, которые фатально управляют героями.

Н. Д. Арутюнова также отмечает, что в контексте синтаксиса неуправляемых действий часто встречается *как бы*, осуществляющее транспонирующую функцию из физического в психологический и даже метафизический план [Арутюнова 1996: 71–72]. Ср.: диалог Дмитрия и Алеши из «Братьев Карамазовых»:

— *Алеша, говори мне полную правду, как пред господом богом: веришь ты, что я убил, или не веришь? Ты-то, сам-то ты, веришь или нет? Полную правду, не лги!* — крикнул он ему иступленно.

Алешу как бы всего покачнуло, а в сердце его, он слышал это, как бы произошло что-то острое.

— *Полно, что ты...* — пролепетал он как потерянный.

— *Всю правду, всю, не лги!* — повторил Митя.

— *Ни единой минуты не верил, что ты убийца, — вдруг вырвалось дрожащим голосом из груди Алеши, и он поднял правую руку вверх, как бы призывая бога в свидетели своих слов. Блаженство озарило мгновенно все лицо Мити.*

— *Спасибо тебе!* — *вырвалось последним словом у Мити.*

4) знаки чрезмерности (слова, обозначающие высокую степень проявления признака, интенсивность действия: *ужасно, чрезвычайно, совершенно, неистово* и т. п., включая аномальные сочетания с интенсификаторами и тавтологии (см. [Шарапова 2018]); ср.: *Неизмеримая злоба овладела Ганей и бешенство его прорвалось без всякого удержу* («Идиот»), *Князь глубоко удивился, что такое совершенно личное дело его уже успело так сильно всех здесь заинтересовать* («Идиот»); *Он [Раскольников] очень хорошо знал, он отлично хорошо знал, что они, в это мгновение, уже в квартире, что очень удивились, видя, что она отперта, тогда как сейчас была заперта...* («Преступление и наказание»).

В то же время, как считает В. И. Муминов [2016], интенсивность и экспрессивность присуща контекстам, где максимально представлен признак неуправ-

ляемости, как мы это наблюдали в контексте о неизмеримой злобе Гани, которая прорвалась наружу. Еще ранее об этом писала Н. Д. Арутюнова: «персонажам Достоевского (или даже в них) что-то думается или что-то говорится, из них что-то вырывается, с их языка вырываются и слетают признания, мольбы и покаяния. Их постоянно куда-то без удержу несет и заносит, в них что-то бушует, загорается и разгорается, их что-то обуревают, они делают не то, что хотят, их действия обратны намерениям, их проявления неожиданны для окружающих» [Арутюнова 1996: 77]. Изображая героев, которые находятся под действием неуправляемых сил либо под властью какой-либо идеи, Достоевский концентрированно использует экспрессивную лексику, передающую глубину переживания героев, их страдание, в том числе от своей неуправляемости: *Уединение стало ему невыносимо; новый порыв горячо охватил его сердце, и на мгновение ярким светом озарился мрак, в котором тосковала душа его* («Идиот»). Исследователи (Н. Д. Арутюнова, В. И. Муминов, Е. В. Шарапова и др.) считают, что эмоции и чувства героев у Достоевского специально гиперболизированы, однако все же выражены так, чтобы не нарушить полностью правдоподобие повествования.

В рамках лексикографического подхода создается «Словарь языка Достоевского», который задуман как серия словарей — идиоглоссарий, частотный, топонимов, фразеологизмов, афоризмов и др. Они с максимальной полнотой должны отразить идиостиль и мир писателя. Основой серии является «Идиоглоссарий», включающий не все слова авторского языка, а только ключевые — идиоглоссы, характеризующие авторский идиостиль. Ю. Н. Караулов [2014в: 107] так характеризует этот тип словаря: «Идиоглоссарий представляет собой новый тип словаря писателя (или авторского словаря), предметом лексикографирования в котором служат не все слова с их семантикой, употребленные автором в его произведениях, как это делается обычно, а только те лексические единицы (идиоглоссы), которые помимо семантических характеристик обладают еще и когнитивными свойствами, то есть несут знание о мире языковой личности писателя, являются ключевыми для понимания и интерпретации его текстов». При представлении идиоглосс в качестве иллюстративного материала используются примеры из разных жанров и разных периодов творчества Достоевского. По мысли создателей словаря (Ю. Н. Караулова и Е. Л. Гинзбурга), словарная статья структурируется таким образом, чтобы в ней отражались особенности языковой личности писателя, поэтому словарная статья словаря включает много разнообразных зон. Сейчас уже вышли 4 тома Идиоглоссария, четвертый том «Н–По»⁵.

Создан также «Статистический словарь языка Достоевского» [Шайкевич и др. 2003], в таблицах лексика Ф. М. Достоевского представлена в распределении по основным жанрам и периодам творчества. На основании словаря, например, становится явным, что с учетом всех жанров у Достоевского наиболее частотны глаголы

⁵ Словарь языка Достоевского. Идиоглоссарий. Н–По / Российская академия наук. Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова; Главный редактор чл.-корр. РАН Ю. Н. Караулов; науч. ред. И. В. Ружицкий. М.: Азбуковник, 2017.

быть, знать, говорить, мочь, сказать, хотеть, думать, стать, видеть, писать, любить и существительные *друг, человек, слово, время, день, рука, письмо, князь, деньги*, в то время как для художественных произведений — глаголы *быть, знать, говорить, мочь, сказать, хотеть, стать, видеть, думать, любить* и существительные *человек, князь, рука, слово, время, глаза, минута*. Так, в глаголах этот ряд почти идентичен, а у существительных в художественных текстах на первый план выходят *князь, рука, глаза, минута*.

С количественной точки зрения интерес представляют не только полнозначные слова, но и служебные части речи. Так, Ю. Н. Караулов [2014б, 117] заметил, что, по данным «Статистического словаря языка Достоевского», частица *бы* (как раз отвечающая за кажимость в *как бы* и вводящая сослагательное наклонение) встречается у Достоевского 16 338 раз, что представляет контраст по отношению к данным по этой частице «Словаря языка Пушкина» — 1695, при том, что объем словника словаря Достоевского лишь на 30% превышает объем словника словаря Пушкина. Это Караулов объясняет тем, что Пушкин в первую очередь стремился к ясности и определенности, а для Достоевского характерна «сослагательность» мира, который находится в «некончающемся становлении»: Достоевскому свойственна «амбивалентность оценок», «двойственность суждений, сомнение в себе и в «другом» [Там же].

В рамках когнитивного анализа становится очевидным, что и лингвистический анализ, и лексикографическое представление выявляют особенности языковой картины мира писателя и определяют стиль его мышления. Однако наиболее эксплицитно когнитивный анализ проявляет себя при изучении концептов. Мы рассмотрим три работы, посвященные полярным концептам Достоевского — ТОСКА [Бокова 2014, Мартинсен 2018] и СМЕХ [Ружицкий 2017], причем вторая работа рассматривает этот концепт, или точнее — идиоглоссу, «глазами лексикографа».

По мнению О. А. Боковой, ТОСКА не только национально-специфический концепт, что отражено в работах Ю. С. Степанова [1997] и А. Д. Шмелева [2002], но и индивидуально-авторский концепт Ф. М. Достоевского. Такой вывод автор делает, проанализировав словоупотребление лексемы «тоска» во всех романах «Великого Пятикнижия». К тоскующим героям у Достоевского относятся Родион Раскольников, Иван Карамазов, Андрей Петрович Версиров, Николай Ставрогин. Особой силой отличается тоска в романе «Преступление и наказание», предполагающая безысходность (*Какая-то особенная **тоска** начала сказываться ему в последнее время. В ней не было чего-нибудь особенно едкого, жгучего; но от нее веяло чем-то постоянным, вечным, предчувствовалась **безысходные годы этой холодной, мертвящей тоски**, предчувствовалась какая-то вечность на «аршине пространства»*), и в романе «Братья Карамазовы», когда Ивана настигает нестерпимая тоска: *на него напала вдруг **тоска нестерпимая** и, главное, с каждым шагом, по мере приближения к дому, все более и более нараставшая*.

По данным О. А. Боковой, тоска, которая преследует Раскольникова, сопровождается и сугубо индивидуально-авторскими эпитетами: кроме того, что она — *безвыходная, страшная, холодная, мрачная*, она — *мертвящая, судорожная, сосредоточенная*.

Последние три эпитета являются индивидуально-авторскими, — пишет автор [Бокова 2014: 35], в то время как все остальные соответствуют русской языковой картине мира, что зафиксировано в Словаре эпитетов русского литературного языка К. С. Горбачевича, Е. П. Хабло [1979].

«Тоска» как понятие рассматривается и в статье Деборы А. Мартинсен [2018: 59–68]. В этой статье *тоска* трактуется как душевная мука, как «моральная эмоция», которая объединяет Раскольникова и Соню. По мнению автора, Раскольников переживает беспредметную тоску, тогда как страдания Сони связаны с ее семьей. Во второй части эпилога все меняется: объектом тоски Раскольникова становится Соня, и эта трансформация говорит не только об исцелении его разделенной личности, но также усиливает основную мысль романа — идею любви и верности. Сама же тоска Раскольникова оказывается постоянной составляющей его личности (см. цитату выше).

Что касается СМЕХА, то И. В. Ружицкий приходит к выводу, что героям Достоевского присущ не только «болезненный смех», который встречается в «Преступлении и наказании», «Идиоте» и «Братьях Карамазовых», но и «радостный смех», круг которого у Достоевского гораздо шире.

В рамках художественно-изобразительного подхода изучаются значимые реалии в мире Достоевского: портретные описания, сквозь призму которых проступают мотивы поступков героев [Булгакова, Седельникова 2015], а также детали костюмов героев [Писарева 2017]. Последнее определяет, что «вещный мир в произведениях писателя не только присутствует, но и занимает особое место в текстовой реальности автора» [Писарева 2017: 180].

Что касается интертекстуальных отношений, то здесь важно учитывать как проспективные, так и ретроспективные связи. Так, П. Тамми [1992] в поисках источника названия романа В. Набокова «Отчаяние» находит целую линию развития межтекстовых отношений. В самом романе Набокова он находит отсылку к «Преступлению и наказанию» Достоевского, а именно в строках рассказчика Набокова, где тот иронизирует насчет этого романа: *«Дым, туман, струна звенит в тумане»*. *Это не стихок, это из романа Достоевского «Кровь и слюни». Пardon, «Шульд унд Зюне»*. И действительно, в романе Достоевского эта строка встречается в кульминационном месте, когда Порфирий Петрович высказывает Раскольникову свое мнение о его статье: *Дым, туман, струна звенит в тумане. Статья ваша нелепа и фантастична, но в ней мелькает такая искренность, в ней гордость юная и неподкупная, в ней смелость отчаяния*. В этих строках, как мы видим, как раз встречается слово *отчаяние*, которое стало названием романа Набокова. Сама же строка *Дым, туман, струна звенит в тумане* отсылает к последней записи в «Записках сумасшедшего» Н. Гоголя: *Вон небо клубится предо мною; звездочка сверкает вдали; лес несется с темными деревьями и месьяцем; сизый туман стелется под ногами; струна звенит в тумане...* Вся эта полигенетическая линия свидетельствует еще и о том, что, как и Раскольников, задумавший и совершивший преступление, так и Герман в «Отчаянии», также задумавший и совершивший преступление, находятся в неадекватном психическом

состоянии. Более того, Герман как рассказчик ищет адекватное заглавие своему роману, и прежде, чем остановится на «Отчаянии», планирует назвать свой опус «Записки...»: *...мне казалось, что я какое-то заглавие в свое время придумал, что-то начинающееся на «Записки...» — но чьи записки, — не помнил, — вообще «Записки» ужасно банально и скучно.* И тут, по замечанию П. Тамми, организуется еще одна связь — уже с «Записками из подполья» Достоевского, в которых подпольный мемуарист пишет о наслаждении отчаяния: *Говорю серьезно: наверно, я бы сумел отыскать и тут своего рода наслаждение, разумеется, наслаждение отчаяния, но в отчаянии-то и бывают самые жгучие наслаждения, особенно когда очень сильно сознаешь безвыходность своего положения.* В этих же записках находим запись мемуариста об отличии русских романтиков от немецких и французских («надзвездных»): *Европейская мерочка к нему не подходит. ... Наш романтик скорей сойдет с ума (что впрочем очень редко бывает), ... и в толчки его никогда не выгонят, а разве свезут в сумасшедший дом в виде «испанского короля», да и то если уж он очень с ума сойдет...* То есть снова имеем дело с отсылкой к «Запискам сумасшедшего» Гоголя — это запись от «Год 2000 апреля 43 числа»: *Сегодняшний день — есть день величайшего торжества! В Испании есть король. Он отыскался. Этот король я...* Таким образом, благодаря проспективным и ретроспективным интертекстуальным связям выстраивается линия Набоков <— Достоевский <— Гоголь.

Таким образом, мы перечислили основные направления изучения идиостиля Достоевского. Интерес к индивидуальному стилю писателя не ослабевает, появляются новые подходы к изучению его творчества, в частности, наличие корпуса произведений Достоевского предполагает корпусный ракурс исследования. В частности, на основе корпусного анализа обнаружены значимые статистические особенности в употреблении идиоматики Достоевского по сравнению с современным русским языком, выявлены фразеологизмы, характерные только для языка Достоевского (см. [Баранов, Добровольский 2020]).

Литература

Арутюнова Н. Д. Стиль Достоевского в рамке русской картины мира // Поэтика. Стилистика. Язык и культура. Памяти Татьяны Григорьевны Винокур. М.: Наука, 1996. С. 61–90.

Баранов А. Н., Добровольский Д. О. Понятие корпусной модели идиостиля // Тезисы международной научной конференции Третьи Григорьевские чтения по теме «Текст — идиостиль — идиолект» (М., 12–14 марта 2020 г.). [Электронный ресурс] URL: <http://www.ruslang.ru/doc/grigoriev2020/Baranov.pdf>.

Бокова О. А. Концепт «тоска» в идиостиле Ф. М. Достоевского // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2014. № 1 (31): в 2-х ч. Ч. II. С. 35–37.

Булгакова Н. О., Седельникова О. В. Портрет Ставрогина: к вопросу об особенностях идиостиля Ф. М. Достоевского в романе «Бесы» // Вестник науки Сибири. 2015. Спецвыпуск (15). С. 235–239.

- Выготский Л. С. Психология искусства. М.: Искусство, 1965. 576 с.
- Горбачевич К. С., Хабло Е. П. Словарь эпитетов русского литературного языка. Л.: Наука, 1979. 221 с.
- Григорьев В. П. «Очерки истории языка русской поэзии XX века»: Основные задачи, проблемы и перспективы // Язык русской поэзии XX века. Сб. науч. трудов. М.: ИРЯ АН СССР, 1989. С. 4–12.
- Золян С. Т. К проблеме описания поэтического идиолекта // Известия АН СССР. Сер. лит.-ры и языка. 1986, № 2. Т. 45. С. 138–148.
- Караулов Ю. Н. Русская речь, русская идея и идиостиль Достоевского // Слово Достоевского 2014. Идиостиль и картина мира. М.: ЛЕКСПУС, 2014а. С. 20–34.
- Караулов Ю. Н. От словаря языка писателя к познанию его мира // Слово Достоевского 2014. Идиостиль и картина мира. М.: ЛЕКСПУС, 2014б. С. 115–131.
- Караулов Ю. Н. Об «Идиоглоссарии Достоевского» // Слово Достоевского 2014. Идиостиль и картина мира. М.: ЛЕКСПУС, 2014в. С. 107–114.
- Мартинсен Дебора А. Тоска в «Преступлении и наказании» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2018, № 1 С. 59–68.
- Муминов В. И. Особенности употребления классификаторов неопределенности признака в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» // Вестник Удмуртского университета. Серия история и филология 2016. Т. 26, вып. 6. С. 25–30.
- Писарева К. В. Поэтика детали в романах Ф. М. Достоевского 1860–80-х годов: гардероб действующих лиц. Дис. ... канд. филол. наук. Смоленск, 2017.
- Пицальникова В. А. Проблема идиостиля. Психолингвистический аспект. Барнаул: Изд-во Алтайского ун-та, 1992. 73 с.
- Ружицкий И. В. Язык Достоевского: идиоглоссарий, тезаурус, эйдос. М.: ЛЕКСПУС. 2015. 543 с.
- Ружицкий И. В. «Смех» Достоевского глазами лексикографа // STEPHANOS. 2017. № 6 (26). С. 37–48.
- Симина Г. Я. Из наблюдений над языком и стилем романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» // Изучение языка писателя. Л.: Учпедгиз, 1957. С. 105–157.
- Степанов Ю. С. Константы: словарь русской культуры. М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. 825 с.
- Тамми П. Заметки о полигенетичности в прозе Набокова // Проблемы русской литературы и культуры. Хельсинки, 1992. С. 181–194.
- Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 574 с.
- Шайкевич А. Я., Андриющенко В. М., Ребецкая Н. А. Статистический словарь языка Достоевского. М.: Языки славянской культуры, 2003. 880 с.
- Шарапова Е. В. Аномальная сочетаемость интенсификаторов в языке Ф. М. Достоевского. Дис. ... канд. филол. наук. М., 2018.
- Шмелев А. Д. Русский язык и внеязыковая действительность. М.: Языки славянской культуры, 2002. 498 с.

N. A. Fateeva

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

ON THE ISSUE OF STUDYING THE IDIOSTYLE OF F. M. DOSTOEVSKY

The article provides a definition of idiosyle as a system of meaningful and formal linguistic characteristics inherent in the works of a certain author which makes unique the author's way of linguistic expression and the style of his thinking. Within the framework of this understanding several directions of the description of Dostoevsky's idiosyle are presented.

The following approaches to its study are distinguished: 1) linguistic (the study of linguistic units and constructions specific to a certain writer and reflecting the aesthetic organization of his texts); 2) lexicographic (creation of a whole series of dictionaries in which the idioglossary plays a leading role as well as statistical dictionaries); 3) cognitive (defining the basic concepts of the author's idiosyle as well as highlighting the features of modeling his linguistic worldview); 4) figurative and visual (focusing on the realities and details of the outside world — a costume, a portrait, etc.); 5) intertextual (defining intertextual relations between Dostoevsky's texts and earlier and later ones). Each area of research receives a detailed description in the text of the article.

Key words: idiosyle, Dostoevsky, research directions, linguistic, cognitive, lexicographic, figurative and visual, intertextual.

References

Arutyunova N. D. [Dostoevsky's style in the frame of the Russian world image]. *Poetika. Stilistika. Yazyk i kul'tura. Pamyati Tat'yany Grigor'evny Vinokur* [Poetics. Stylistics. Language and culture. In memory of Tatyana Grigorievna Vinokur]. Moscow, 1996, pp. 61–90. (In Russ.)

Baranov A. N., Dobrovol'skij D. O. [The concept of a corpus idiosyle model]. *Tezisy mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii Tre'ti Grigor'evskie chteniya po teme «Tekst — idiosil' — idiolekt» (Moscow, 12–14 marta 2020 g.)* [Abstracts of the International Scientific Conference Third Grigoriev's Readings on the topic «Text — Idiosyle — Idiolect» (Moscow, March 12–14, 2020)] (In Russ.). Available at: <http://www.ruslang.ru/doc/grigoriev2020/Baranov.pdf> (accessed 11.01.2021).

Bokova O. A. [The concept of «anguish» in the idiosyle of F. M. Dostoevsky]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*. Tambov: Gramota Publ., 2014, no. 1 (31), in 2 parts, part II, pp. 35–37. (In Russ.)

Bulgakova N. O., Sedel'nikova O. V. [A portrait of Stavrogin: on the issue of the peculiarities of F. M. Dostoevsky's idiosyle in the novel «Demons»]. *Vestnik nauki Sibiri*. 2015. Special issue (15), pp. 235–239. (In Russ.)

Gorbachevich K. S., Khablo E. P. *Slovar' epitetov russkogo literaturnogo yazyka* [Dictionary of epithets of the Russian literary language]. Leningrad, Nauka Publ., 1979. 221 p.

Grigoriev V. P. [«Essays on the history of the language of 20th century Russian poetry»: Main tasks, problems and prospects]. *Yazyk russkoi poezii XX veka. Sb. nauch. trudov*. [The language of twentieth century Russian poetry. Collection of scientific works]. Moscow, Russian Language Institute of Academy of Sciences of USSR, 1989, pp. 4–12. (In Russ.)

Karaulov Yu. N. [Russian speech, Russian idea and idiostyle of Dostoevsky]. *Slovo Dostoevskogo 2014. Idiostil' i kartina mira* [Dostoevsky's word 2014. Idiostyle and worldview], Moscow, LEKSUS Publ., 2014a, pp. 20–34. (In Russ.)

Karaulov Yu. N. [From the dictionary of the writer's language to the knowledge of his world]. *Slovo Dostoevskogo 2014. Idiostil' i kartina mira* [Dostoevsky's word 2014. Idiostyle and worldview], Moscow, LEKSUS Publ., 2014b, pp. 115–131. (In Russ.)

Karaulov Yu. N. [About Dostoevsky's idioglossary]. *Slovo Dostoevskogo 2014. Idiostil' i kartina mira* [Dostoevsky's word 2014. Idiostyle and worldview], Moscow, LEKSUS Publ., 2014v, pp. 107–114. (In Russ.)

Martinsen Debora A. [Anguish in Crime and Punishment]. *Dostoevskii i mirovaya kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, 2018, no. 1, pp. 59–68. (In Russ.)

Muminov V. I. [Peculiar properties of the use of classifiers of feature uncertainty in the novel “The Idiot” by F. M. Dostoevsky]. *Vestnik Udmurtskogo universiteta. Seriya istoriya i filologiya*, 2016, vol. 26, no. 6, pp. 25–30. (In Russ.)

Pisareva K. V. *Poetika detali v romanakh F. M. Dostoevskogo 1860–80-kh godov: garderob deistvuyushchikh lits. Diss. kand. filol. nauk* [The poetics of detail in the novels of F. M. Dostoevsky of 1860–80s: the wardrobe of the characters. Cand. philol. sci. diss.]. Smolensk, 2017.

Pishchal'nikova V. A. *Problema idiostilya. Psikholingvisticheskii aspekt* [The problem of idiostyle. Psycholinguistic aspect]. Barnaul, Altai University Publ., 1992. 73 p.

Ruzhitskii I. V. *Yazyk Dostoevskogo: idioglossarii, teaurus, eidos* [Dostoevsky's language: idioglossary, thesaurus, eidos], Moscow, LEKSUS Publ., 2015. 543 p.

Ruzhitskii I. V. [Dostoevsky's «laugh» through the eyes of a lexicographer]. *STEPHANOS*, 2017, no. 6 (26), pp. 37–48. (In Russ.)

Shaikevich A. Ya., Andryushchenko V. M., Rebetskaya N. A. *Statisticheskii slovar' yazyka Dostoevskogo* [Statistical dictionary of Dostoevsky's language]. Moscow, Yazyki Slavyanskoi Kul'tury Publ., 2003. 880 p.

Sharapova E. V. *Anomal'naya sochetaemost' intensifikatorov v yazyke F. M. Dostoevskogo. Diss. kand. filol. nauk* [Abnormal co-occurrence of intensifiers in F. M. Dostoevsky's language. Cand. philol. sci. diss.]. Moscow, 2018.

Shmelev A. D. *Russkii yazyk i vneyazykovaya deistvitel'nost'* [Russian language and extralinguistic reality]. Moscow, Yazyki Slavyanskoi Kul'tury Publ., 2002. 498 p.

Simina G. Ya. [From observations of the language and style of the novel by F. M. Dostoevsky “Crime and Punishment”]. *Izuchenie yazyka pisatelya* [Learning the language of a writer]. Leningrad, Uchpedgiz, 1957. pp. 105–157. (In Russ.)

Stepanov Yu. S. *Konstanty: slovar' russkoi kul'tury* [Constants: A dictionary of the Russian culture]. Moscow, Shkola "Yazyki Russkoi Kul'tury" Publ., 1997. 825 p.

Tammi P. [Notes on polygeneticity in Nabokov's prose]. *Problemy russkoi literatury i kul'tury* [Problems of Russian literature and culture], Helsinki, 1992, pp. 181–194. (In Russ.)

Tynyanov Yu. N. *Poetika. Istoriya literatury. Kino* [Poetics. History of literature. Cinema]. Moscow, Nauka Publ., 1977. 574 p.

Vygotskii L. S. *Psikhologiya iskusstva* [Psychology of art]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1965. 576 p.

Zolyan S. T. [On the problem of describing a poetic idiolect]. *Izvestiya AN SSSR. Seriya literatury i yazyka*, 1986, vol. 45, no. 2, pp. 138–148. (In Russ.)

Л. Л. Федорова

*Российский государственный гуманитарный университет
(Россия, Москва)
lfvoux@yandex.ru*

ЖИВОПИСНАЯ ПАЛИТРА ПРОЗЫ ТУРГЕНЕВА И ДОСТОЕВСКОГО

В статье рассматриваются цветочные эпитеты в текстах И. С. Тургенева и Ф. М. Достоевского, авторские предпочтения и стратегии в отношении цветообозначений. Для анализа использовались материалы НКРЯ, позволяющие провести не только качественное, но и количественное сопоставление.

Авторские предпочтения показывают, что некоторые названия еще не утвердились в качестве абстрактных цветов в языке второй половины XIX в.

Цветочные эпитеты гораздо чаще встречаются у Тургенева, чем у Достоевского. В цветовой палитре обоих авторов наиболее часты белый, черный и красный, что соответствует в целом психологии восприятия цветов по контрасту и порядку появления цветочных лексем в языках мира. Однако у Тургенева преобладает белый, у Достоевского — красный и черный. Для Тургенева также характерно внимание к серому и его оттенкам.

Авторы различаются в стратегиях использования цветочных эпитетов. Достоевский выбирает простые цветочные эпитеты в описании внешности для передачи эмоционального состояния героя. Тургенев стремится передать сложные оттенки; при этом в портретах персонажей цветочные эпитеты могут передавать отношение к нему автора или нарратора. В целом, цвет для Достоевского — одно из средств описания, в то время как для Тургенева — и средство и объект повествования.

Ключевые слова: русские цветообозначения, цветочные эпитеты у Тургенева и Достоевского, авторские предпочтения, цветочные образы.

Состав и частота цветообозначений

В текстах И. С. Тургенева и Ф. М. Достоевского привлекают внимание красочные образы, создаваемые за счет цветочных эпитетов. Интересно сравнить цветочную гамму и общий колорит прозаических произведений обоих авторов, а также попытаться определить их стратегии выбора цветообозначений.

Для решения этих задач мы обратились к материалам корпуса (НКРЯ), который позволяет провести не только качественный, но и количественный анализ.

По данным НКРЯ (на 07.03.2020), объем подкорпуса художественных текстов Достоевского примерно в 2,4 раза больше, чем Тургенева (около 850 тыс. словоупотреблений у Тургенева и около 2000 тыс. у Достоевского). Цветовые определения (прилагательные при поиске форм) составляют примерно 1685 единиц у Тургенева и 1275 у Достоевского, т. е. частотность цветовых определений у Тургенева более чем втрое выше, чем у Достоевского (примерно 19,9 на 10 000 словоупотреблений у Тургенева, примерно 6,5 у Достоевского). Уже это показывает особое внимание к цвету Тургенева.

По составу основных цветовых прилагательных палитры авторов близки. Это прежде всего основные цвета и некоторые более специфичные для русской языковой картины мира (*алый, рыжий, малиновый, багровый, бурый, лиловый, лазурный* и др.), всего в анализе отмечено 27 цветов (26 у Тургенева, 22 у Достоевского).

Как известно, «имена цветов» не универсальны, набор цветов и их именования и значения различаются не только от языка к языку, но и во времени [Вежицкая 1996, Кульпина 2001, Пастуро 2013]. Цветообозначения у Тургенева и Достоевского соответствуют стилю времени и несколько отличаются от тех, которые мы привычно соотносим с цветами радуги (красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий, фиолетовый). В палитре Тургенева совсем нет *оранжевого*, у Достоевского он отмечен всего три раза, в примерах с артефактами (*фуражка с оранжевым околышком, оранжевый воротник мундира*) и со словом «цвет». Зато у обоих есть *рыжий*.

У обоих авторов лишь по одному разу встречается *фиолетовый*, при этом у Тургенева в сложном обозначении: *мох желто-фиолетового цвета*, т. е. опять в определении к «цвет», а не к носителю признака. У Достоевского же — в пародии на изысканную литературную речь (*на небе ... фиолетовый оттенок*). Существительные *цвет, оттенок* подчеркивают неосвоенность функции цветообозначения и для других относительных прилагательных: *вишневого цвета губки, платье бледно-сиреневого цвета* (при *вишневое варенье, сиреневый куст*).

Все использованные авторами однословные цветообозначения даны в Таблице 1.

Можно заметить, что у Тургенева присутствуют не отмеченные у Достоевского *малиновый, лазурный, лазоревый, багряный, вишневый*; у Достоевского *малиновый* и *вишневый* только в относительном значении. В целом, палитра Тургенева богаче.

Интересно то, что порядок частот основных цветов у Тургенева и Достоевского в целом соответствует тому порядку, который выявили Берлин и Кей [Berlin, Kay 1969] для появления цветовых лексем в языках мира:

{белый, черный} — {красный} — {зеленый, желтый} — {синий} — {коричневый} — {пурпурный, розовый, оранжевый, серый}.

В схеме Берлина и Кея учитываются 11 цветов, но нет деления на синий и голубой, актуального для русского языка. Порядок появления цветовых лексем разделен на группы, внутри которых последовательность не важна.

Таблица 1. Цветообозначения у Тургенева и Достоевского
(в процентах к общему числу цветообозначений у автора)

Наименования цветов	Тургенев % к 1685	Достоевский % к 1274	Наименования цветов	Тургенев % к 1685	Достоевский % к 1274
1. Белый	22,7	21,4	15. Багровый	0,6	1,7
2. Черный	16,3	22,9	16. Малиновый	0,5	0
3. Красный	14,7	22,2	17. Фиолетовый	0,06	0,008
4. Желтый	7,6	6,8	18. Оранжевый	0	0,2
5. Зеленый	7,4	6,8	19. Лазурный	0,4	0
6. Синий	4,3	3,5	20. Лазоревый	0,4	0
7. Голубой	3,7	3,8	21. Изумрудный	0,2	0,3
8. Розовый	4,1	3,4	22. Багряный	0,2	0
9. Серый	9,1	3,1	23. Пунцовый	0,06	0,2
10. Рыжий	1,7	1,1	24. Палевый	0,12	0,16
11. Алый	1,7	0,6	25. Сиреневый	0,06	0,08
12. Бурый	1,0	0,3	26. Пурпуровый, пурпурный	0,06/0,06	0,08
13. Коричневый	1,2	0,5	27. Вишневый	0,06	0
14. Лиловый	1,5	0,16			

По частотам основные цветковые прилагательные у Тургенева упорядочиваются следующим образом:

белый — *черный* и *красный* — *серый* — *желтый* и *зеленый* — *синий*, *голубой* и *розовый* — *рыжий*, *алый*, *лиловый* — *бурый* и *коричневый*.

У Достоевского:

черный и *красный* — *белый* — *желтый* и *зеленый* — *голубой*, *синий* и *розовый* — *серый* — *багровый* и *рыжий* — *алый*, *коричневый* и *бурый*.

Очевидно, что соответствия со схемой Берлина и Кея не случайны, они опираются на психологию восприятия цветов по контрасту. Общее отличие от схемы — в позиции *коричневого*. Показательными оказываются различия между авторами: порядок трех первых цветов, выделенность *серого*, а также *лилового* у Тургенева и *багрового* у Достоевского.

Более определенные суждения о цветовом колорите текстов обоих авторов можно получить из сравнения цветовых зон, т. е. на основе обобщения конкретных цветов в более абстрактные типы. Такое сопоставление приводится в Таблице 2.

Контраст белого и черного у Тургенева разрешается в пользу белого (примерно в 1,4 раза чаще, чем черный), а у Достоевского в первую позицию выдвигается обобщенный красный (*красный*, *алый*, *пунцовый*, *багряный*), с минимальным перевесом над черным. В целом, у Тургенева более светлый колорит за счет первенства белого и высокой доли серого, который идет после черного. Зона фиолетового цвета сжата, в ней еще не выделился абстрактный цвет, конкурируют *лиловый* у Тургенева

Таблица 2. Основные цветовые зоны у Тургенева и Достоевского
(в процентах к общему числу цветообозначений у автора)

Обобщенные цвета	Тургенев, в % к 1685	Достоевский, в % к 1274
1. Белый	22,7	21,4
2. Черный	16,3	22,9
3. Красный (<i>красный, алый, малиновый, пунцовый, багряный, вишневый</i>)	17,22	23,0
4. Желтый (<i>желтый, палевый</i>)	7,72	6,96
5. Зеленый (<i>зеленый, изумрудный</i>)	7,6	7,1
6. Голубой (<i>голубой, лазурный, лазоревый</i>)	4,5	3,8
7. Синий	4,3	3,5
8. Розовый	4,1	3,4
9. Серый	9,1	3,1
10. Фиолетовый (<i>лиловый, багровый, сиреневый, фиолетовый, пурпурный (-овый)</i>)	2,34	2,02
11. Коричневый (<i>бурый, коричневый</i>)	2,30	0,8
12. Оранжевый (<i>рыжий, оранжевый</i>)	1,7	1,3

и *багровый* у Достоевского, хотя они представляют разные оттенки: более светлый у Тургенева и более темный и густой у Достоевского; *пурпурный* и *пурпуровый* единичны. Не выделился как абстрактный и *коричневый* цвет, с ним конкурирует *бурый*. Место *оранжевого* пока занимает *рыжий* (возможно, отчасти и *алый*, в одном из своих значений как ‘светло-красный’, отмеченном в [САР-1: 26]). В общем, это соответствует наблюдениям по истории цветообозначений о том, что *оранжевый*, *фиолетовый* и *коричневый* формируются в составе основных цветообозначений достаточно поздно ([Кульпина 2001: 40], [Бахилина 1975: 266]. В целом три основных краски (белый, черный, красный) в палитре Тургенева обобщают немногим больше половины наименований (55%), существенная часть (45%) относится к другим тонам; у Достоевского доля трех основных цветов выше двух третей (68%), на остальные цвета приходится незначительная часть (32%).

Немаловажную роль в цветовом разнообразии играют оттенки и сложные цвета. Само употребление прилагательного *разноцветный* у Тургенева (9 примеров) чаще, чем у Достоевского (3 примера; в долях к целому разница вдвое). Оттенки с суффиксом *-оват-* чаще отмечает Тургенев: *беловатый, желтоватый, красноватый, зеленоватый, синеватый, голубоватый, сероватый*. У Достоевского только *красноватый, желтоватый* и *зеленоватый*. У обоих по разу *черноватый*.

У Тургенева нередки двойные обозначения: *дымчато-голубой, молочно-белый, красно-гнедая (шерсть)*. Особенно характерны для Тургенева составные определения переходного цвета: *избура-красное, иссера-беловатое, изжелта-черное лицо, изжелта-карие, иссера-черные глаза*. Встречаются сложные цветовые прилагательные и у Достоевского, но он редки (*сиво-розовые лошади, собака серо-лиловой шерсти*).

Среди особых оттенков можно отметить *золотистый* и *серебристый*. Оба прилагательные достаточно часто используются Тургеневым (сопоставимы с *лиловым*), в основном в отношении цветовых оттенков, а не звуков. *Золотистый* — цвет дня, *серебристый* — лунной ночи. (У Достоевского лишь два примера на *серебристый* о звуке.)

Это подтверждает интуитивное представление о более пристальном внимании Тургенева к оттенкам, а также и о смещении его цветовой палитры в сторону серого и белого тонов. Однако *белый* и *серый* характеризуют Тургенева не только как «светлого» и «дневного» в определении В. Н. Топорова, они могут соотноситься и с мистическим, «темным» началом. Немаловажно то, что в паре *светлый* — *темный* у Тургенева доминирует со значительным отрывом *темный* (189 к 317), у Достоевского разрыв меньше (221 к 291).

Цвета в образах

Особый интерес представляют цветовые образы: что именно красочно изображают авторы. Оба отмечают цвета пейзажа, облик человека — глаза, волосы, лицо. Всегда упоминаются масти лошадей, окрас собак, часто отмечены искусственные краски одежды и тканей, мебели, построек, цветные детали.

Можно сравнить краски пейзажа — городского и природного — у Тургенева:

- (1) *Эти пустые, широкие, серые улицы; эти серо-беловатые, желто-серые, серо-лиловые, оштукатуренные и облупленные дома...* [Призраки. Фантазия].
- (2) *Кругом, по высокой, зыбкой ржи, переливаясь то серебристо-зеленой, то красноватой рябью, с мягким шелестом бежали длинные волны* [Рудин].

Здесь почти нет простых цветов, но присутствуют изысканные, сложные оттенки. Цвета городского пейзажа скудны по сравнению с богатым разнообразием цветов природы.

У Достоевского красочные описания пейзажа более редки и более скупы, цвета определенные, встраиваются в метафорические ряды эпитетов, передавая общее впечатление:

- (3) *Нынче идет снег, почти мокрый, желтый, мутный* [Записки из подполья].
- (4) *Небо такое холодное, синее и по краям разведено все красными, огненными полосами* [Бедные люди].

Однако это не умаляет выразительности цветовой характеристики.

В описании внешности героев Тургенев внимателен к деталям, к цветам и оттенкам. Особенно выразительно Тургенев описывает глаза персонажей: *с молочнo-белесоватыми глазами на избура-красном лице*; глаза, *исчерна-серые, с зеленоватыми отливами; серые с чернотой* глаза. В описании глаз встречается неоднократно «светлые, черные» (подробнее см. [Федорова 2018]).

Тургенев чаще Достоевского обращает внимание на руки: *красные, белые, красные* пальцы.

У Достоевского часто цветовые эпитеты отнесены в целом к человеку, передавая его эмоциональное состояние:

- (5) *Виноватый мальчик из **розового** стал **пунцовым*** [Подросток].
- (6) *Иволгин, в гневе, **багровый**, потрясенный, вне себя, тоже набросился на Птицына* [Идиот].
- (7) *Он вышел из своего шарабана весь **желтый** от злости* [Бесы].

В описании обычно дается общее впечатление от лица; здесь возможны все краски: *красный, багровый, розовый, синий, зеленый, желтый, коричневый, черный, белый.*

- (8) *Вижу, входит Емеля: **синий такой** и волосы все в грязи, словно спал на улице* [Честный вор].
- (9) *Однако прощайте, вы **какой-то зеленый**.* — Лихорадка у меня [Бесы].
- (10) ... много баб, целый ряд, всё худые, испитые, какие-то **коричневые** у них **лица** [Братья Карамазовы].

Достоевский часто сталкивает контрастные характеристики, создавая впечатление ярких мазков в беглом живописном портрете.

- (11) *Волосы у него были **черные** ужасно, лицо **белое** и **румяное**, как на маске, нос длинный, с горбом, как у французов, зубы **белые**, глаза **черные*** [Подросток].

Но встречаются и детальны портретны описания, уточняющие оттенки:

- (12) *Это был человек <...> с отекишим от постоянного пьянства **желтым**, даже **зеленоватым** лицом и с припухшими веками, из-за которых сияли крошечные, как щелочки, но одушевленные **красноватые** глазки* [Преступление и наказание].

Высвечивая цветные детали, Достоевский может создавать особенное напряжение, раскрывающее состояние героя:

- (13) *Раскольников оборотился к стене, где на грязных **желтых** обоях с **белыми цветочками** выбрал один неуклюжий **белый** цветок, с какими-то **коричневыми черточками**, и стал рассматривать: сколько в нем листиков, какие на листиках зазубринки и сколько черточек?* [Преступление и наказание].

Тургенев может играть цветами, передавая отношение к персонажу через стереотипные цвета; особенно выразительны при этом диминутивные формы:

- (14) *Он застал жену за завтраком; Ада, вся в буклях, в **беленьком** платьице с **голубыми** ленточками, кушала баранью котлетку* [Дворянское гнездо].
- (15) *У Вереницына дочь, **зелененькая**, знаете, такая, **глазки бледненькие**, **носик красненький**, **зубки желтенькие**, ну, словом, очень любезная девица; на фортепианах играет и сюсюкает тоже, стало быть, все в порядке* [Месяц в деревне].

Интересно проследить возможности цветowych прилагательных. У обоих авторов встречается *алый*. У Достоевского *алый* используется только в отношении губ (7 раз) и однажды *алой* названа «почка розы», с которой сравнивается цвет губ. У Тургенева — это чаще краски вечера, свет зари (*сияние, вечер, полусвет, блеск, потоки света, пятна зари*), но и губы и щеки, цвет материала и малины.

Голубой у Достоевского (49 примеров) характеризует 20 раз цвет глаз, 10 — цвет неба, в остальных случаях — обои, экипаж, а также детали одежды. У Тургенева небо крайне редко *голубое* (всего 3 примера, но 7 на синее), да и *голубые глаза, глазки* не часты (8, зато есть *золотисто-голубые*), но *голубыми* бывают детали одежды, обстановки, а также потоки света, мерцание звезд; есть у него и *лазоревого* и *лазурный*, в основном с коннотациями возвышенного и прекрасного.

За использованием конкретных цветов, особенно *черного, красного, белого*, нередко стоят символические образы и смыслы. У Тургенева образ *белой женщины* связан со смертью (переключаясь с традиционными германскими образами).

У Достоевского *красный* и *белый* уже противопоставлены в идеологическом отношении (*красный бунт*; в Европе мы из *белых* делаемся *красными*).

Черный у Достоевского нередко связан с символическими переносными значениями в стереотипных метафорах и устойчивых оборотах: *черная ночь моей жизни, видел все в черном цвете, черный мрак, черная беда, дума, душа, черные мысли, черная клевета, неблагодарность, черный конь* как аллегории смерти; *черная, грязная компания, черный народ*. У Тургенева *черный* необычен: он часто встречается в описании воды (*черный пруд, черная волна, лужа, черный глянец реки*), облаков, теней, земли (*черная пыль, уличная грязь*). *Черный* конкретен, но порой с мистическим настроением, открывая «темного» и «странного» Тургенева. Черные глаза могут притягивать особой магией, тайной (Клара Милич); у Достоевского же черные глаза — *сверкают*, передавая сильные чувства, порыв.

Особенно характерны для Тургенева образы неопределенного, ирреального, данные через цветовые оттенки:

- (16) *Что-то тяжелое, мрачное, изжелта-черное, пестрое, как брюхо ящерицы, — не туча и не дым, медленно, змеиным движением, двигалось над землей* [Призраки. Фантазия].
- (17) *Какой-то дымчато-голубой, серебристо-мягкий — не то свет, не то туман — обливал меня со всех сторон* [Призраки. Фантазия].

Цвет и свет как бы приобретают самостоятельное значение.

Достоевский избегает нетипичных цветов. Об отношении к особенным цветовым эпитетам говорит ироническое описание выступления литератора Кармазинова (с говорящей изысканно «цветовой» фамилий; прототипом его считается Тургенев):

- (18) *Тут непременно кругом растет дрок (непременно дрок или какая-нибудь такая трава, о которой надобно справляться в ботанике). При этом на небе непременно какой-то фиолетовый оттенок, которого, конечно,*

*никто никогда не примечал из смертных, то есть и все видели, но не умели приметить, а «вот, дескать, я поглядел и описываю вам, дуракам, как самую обыкновенную вещь». Дерево, под которым уселась интересная пара, непременно **какого-нибудь оранжевого цвета**. Сидят они где-то в Германии [Бесы].*

Итак, трудно найти двух авторов, настолько противоположных в своих цветовых стратегиях. В отношении цветов Достоевский прагматичен, он их использует в основном в описании внешности для передачи состояния и чувств и в скупых предметных и пейзажных описаниях. При этом цвета достаточно определены и конкретны, часто он обходится одним цветом или сталкивает контрастные, особенно важны красный и черный. Для Тургенева цвет — часть его повествования, он наблюдает игру цвета, ему важен колорит и свет, создающие определенное настроение. В палитре Тургенева, в целом более светлой, много оттенков и цветовых переходов; его описания более отстраненны и нейтральны, исполнены художнической созерцательности. Но нельзя сказать, что цвет у Тургенева — только живописный прием. Он играет языковыми формами и стереотипными значениями цветов, передавая отношение к персонажу, нередко ироничное. Если для Достоевского цвет — только одно из средств описания, подчиненного действию, то для Тургенева цвет — это и языковое средство, и объект повествования. В этом состоит главное различие в отношении авторов к цвету.

Литература

- Бахилина Н. Б. История цветообозначений в русском языке. М.: Наука, 1975. 286 с.
- Вежицкая А. Обозначения цвета и универсалии зрительного восприятия // Вежицкая А. Язык. Культура. Познание. М.: Русские словари, 1996. С. 231–290.
- Кульпина В. Г. Лингвистика цвета: Термины цвета в польском и русском языках. М.: МГУ, 2001. 470 с.
- Пастуро М. Цвет // Пастуро М. Символическая история европейского средневековья. СПб.: Alexandria, 2013. С. 117–226.
- САР-1 — Словарь Академии Российской. Т. 1. СПб., 1789.
- Топоров В. Н. Странный Тургенев (Четыре главы). М.: РГГУ, 1998. 192 с.
- Федорова Л. Л. Использование диминутивов в художественных текстах Тургенева и Достоевского // Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение. 2018. № 12-1 (45). С. 90–111.
- Berlin B., Kay P. Basic Color Terms: Their Universality and Evolution. California, 1969.

L. L. Fedorova

Russian State University for the Humanities

(Moscow, Russia)

lfvoux@yandex.ru

THE PICTORIAL PALETTE OF PROSE BY TURGENEV AND DOSTOEVSKY

The paper discusses the color epithets used in the texts of I. S. Turgenev and F. M. Dostoevsky, the authors' preferences and strategies in relation to color designations. For the analysis, we used the materials of the RNC, which allow us to make not only qualitative, but also quantitative comparison.

The authors' preferences show that some color names have not yet been established as abstract colors in the language of the second half of the XIX century.

There are much more color epithets in Turgenev's texts than in Dostoevsky's texts. In the color palette of both authors, WHITE, BLACK and RED are the most frequent, which corresponds in general to the psychology of color perception by contrast and the order of appearance of color tokens in the languages of the world. However, in Turgenev's palette WHITE prevails, in Dostoevsky — RED and BLACK. Turgenev is also attentive to GRAY and its shades.

The authors differ in the strategies of using color adjectives. Dostoevsky chooses simple color epithets describing appearance of a character in order to convey his emotional state. Turgenev seeks to convey complex shades; at the same time, in portraits of characters, color epithets can show the attitude of the author or narrator to the hero. In general, color for Dostoevsky is one of the means of description, while for Turgenev it is both a means and an object of narration.

Keywords: Russian color designations, color epithets of Turgenev and Dostoevsky, author's preferences, color images.

References

Bakhilina N. B. *Istoriya tsvetooboznachenii v russkom yazyke* [History of color designations in Russian]. Moscow, Nauka Publ., 1975. 286 p.

Berlin B. & Kay P. *Basic Color Terms: Their Universality and Evolution*. California, 1969.

Fedorova L. L. [The use of diminutives in the literary texts by Turgenev and Dostoevsky. *Vestnik RGGU. Seriya: Istorika. Filologiya. Kul'turologiya. Vostokovedenie*, 2018, no. 12-1 (45), pp. 90–111. (In Russ.)

Kul'pina V. G. *Lingvistika tsveta: Terminy tsveta v pol'skom i russkom yazykakh* [Linguistics of color. Color terms in Polish and Russian]. Moscow, Moscow State Univ. Publ., 2001. 470 p.

Pasturo M. [Color]. Pasturo M. *Simvolicheskaya istoriya evropeiskogo srednevekov'ya* [Symbolic history of the European Middle Ages]. St. Petersburg, Alexandria Publ., 2013, pp. 117–226. (In Russ.)

SAR-1 — *Slovar' Akademii Rossiiskoi. T. 1.* [A dictionary of the Russian Academy. Vol. 1]. St. Petersburg, 1789.

Toporov V.N. *Strannyi Turgenev (Chetyre glavy)* [Strange Turgenev (Four chapters)]. Moscow, RGGU Publ., 1998. 192 p.

Wierzbicka A. [Color designations and the universals of visual perception]. Wierzbicka A. *Yazyk. Kul'tura. Poznanie* [Language. Culture. Cognition]. Moscow, Russkie Slovarei Publ., 1996, pp. 231–290. (In Russ.)

И. В. Ружицкий
 МГУ имени М. В. Ломоносова
 (Россия, Москва)
 konnitie@mail.ru

«ПОЧТИ СОВЕРШЕННО» И «ПОЧТИ СОВСЕМ» КАК ИДИОСТИЛЕВЫЕ МАРКЕРЫ ДОСТОЕВСКОГО

В статье с использованием материалов готовящегося в настоящее время к изданию пятого тома Идиоглоссария Достоевского описываются некоторые особенности функционирования лексемы *почти* в текстах писателя, обосновывается тот факт, что *почти* в произведениях разных жанров может выполнять аттракционную функцию, т. е. функцию чувственного или психологического воздействия на читателя. Определяются лингвистические показатели идиоглоссного статуса слова *почти*, к которым в первую очередь относятся особенности его гипотаксиса, подчинительных связей, уникальность многих словосочетаний, встречающихся только у Достоевского или в основном у Достоевского, — *почти совершенно новые*, *почти совершенно счастлив*, *почти образованный*, *почти государственный ум* и т. п. Кроме того, анализ подчинительных связей слова *почти* позволяет выявить границы, пределы, не являющиеся для Достоевского абсолютными, своего рода пространство возможных миров, создаваемых писателем, — пространственно-временной предел, предел случайности и неопределённости, ограничение какого-либо положительного качества, границы изменённого состояния и др. Делается вывод о том, что *почти*, наряду с *вдруг*, *даже*, *как бы* и т. п., служит для Достоевского одним из основных способов создания неопределённости.

Ключевые слова: Достоевский, идиоглосса, идиоглоссарий, гипотаксис, почти, граница, предел.

С какими словами ассоциируется у читателя Ф. М. Достоевский? Школьник, «наказанный» «Преступлением и наказанием», скажет, например, и это ещё в лучшем случае, что со словами *студент*, *топор* и *тварь дрожащая*; всё знающий политолог назовёт *русский народ* или ненавидящих Россию *братьев-славян*; философ — *человек*, *всечеловек*, *всечеловеческий*, *общечеловек*, *общечеловеческий*; богослов — *душа*, *грех*, *зло*, *совесть*, *смирение*, *покаяние*, *церковь*, *Христос*; психоаналитик — *сон*, *сновидение*, *двойник* и обязательно вспомнит Кириллова из «Бесов»; литературовед — *красота*, которой *спасётся мир* и которая *страшная сила*, или *слезинка*

ребёнка, которой никакой прогресс и никакая гармония не стоят и т. д. Эти и многие другие полноточные лексемы (идеологемы, слова-концепты), преимущественно малочастотные, вне всякого сомнения отражают авторское мировоззрение, по ним легко можно узнать Достоевского, их используют при интерпретации текстов писателя. Такие слова в первую очередь привлекают внимание читателя, выполняют своего рода аттракционную функцию (см. [Караулов 2014: 34–50]). И реже читатель замечает особенности употребления «обычных» слов — *вдруг*, *слишком*, *даже*, *почти*, *совершенно* и т. п., хотя справедливости ради следует отметить, что им, особенно слову *вдруг*, также посвящено немало работ литературоведов и лингвистов. Аттракционная функция здесь существенным образом ослаблена — как в силу особенностей семантики этих лексем, так и, что как будто кажется парадоксальным, по причине высокой частоты их употребления — и у Достоевского, и вообще в литературном языке. Между тем, *почти*, *совершенно*, *слишком* и т. п. в не меньшей степени влияют на восприятие текстов писателя, чем слова-идеологемы или слова-эмблемы, другое дело, что это влияние в сознании читателя чаще всего не фиксируется, связь таких слов с особенностями авторской языковой личности и с авторским идиостилем возникает разве что на каком-то подсознательном уровне.

Задача данной статьи заключается в попытке определения лингвистических показателей, благодаря которым слово *почти* в текстах Ф. М. Достоевского служит своего рода аттрактором, притягивающим внимание читателя, и, несомненно, характеризует авторский идиостиль.

Кратко обозначим параметры, указывающие на аттракционную функцию слова *почти* в текстах Достоевского.

1. Частотные характеристики

В текстах полного собрания сочинений Достоевского [ПСС 1972–1990], исключая черновики и наброски, *почти*, по данным Словаря языка Достоевского [СЯД], употребляется 3384 раза, по данным Статистического словаря Достоевского [ССД 2003] — 3379 раз. Аттракционная функция *почти* обусловлена, однако, не столько общей частотой его употребления и даже не относительной частотой, которая намного выше, чем у большинства писателей — современников Достоевского (см. [ДСА 2016]), но повторами этого слова в одном узком контексте, причём в разных жанрах: «А он [Ростанев], бедный, **почти** никогда не умел их понять и **почти** всегда, по наивности своей, подвёртывался, как нарочно, в такие слезливые минуты и волей-неволей попадал на экзамен» (Село Степанчиково); «Злых лгунов у нас **почти** нет, а, напротив, **почти** все русские лгуны — люди добрые» (Дневник писателя); [В. И. Губину] «<...> если же не смогут прислать в начале июня, то я **почти** пропал, ибо ехать будет поздно и **почти** невозможно» (Письма). Точно так же слово *вдруг* становится аттрактором, неопределённой точкой случайности не благодаря общей высокой частоте употребления, но в силу насыщенности им и близкими по значению словами одного узкого контекста: «<...> **вдруг** он [Иван Ильич] как будто стал забываться и, главное, ни с того ни с сего **вдруг** фыркнет и засмеётся, тогда как вовсе нечему было смеяться. Это расположение скоро прошло после стакана шампанского, который Иван Ильич хоть и налил было себе, но не хотел пить, и **вдруг**

выпил как-то совершенно нечаянно. Ему **вдруг** после этого стакана захотелось чуть не плакать. Он чувствовал, что впадает в самую эксцентрическую чувствительность; он снова начинал любить, любить всех, даже Пселдонимова, даже сотрудника “Головешки”. Ему захотелось **вдруг** обняться с ними со всеми, забыть всё и помириться» (Скверный анекдот). Повтор — полисиндетон, паронимическая аттракция, параномасия, гетерофемия, малапропизм, повтор однокоренных слов, слова в одном значении или антанакласис, тавтология и др. — один из самых любимых стилистических приёмов Достоевского, необходимый писателю для того, чтобы либо нейтрализовать, либо, наоборот, усилить создаваемое им поле неопределённости.

2. Особенности гипотаксиса, подчинительных связей слова

У Достоевского мы неоднократно встречаем случаи уникального употребления *почти*, когда это слово выполняет аттракционную функцию: *почти* образованный; *почти* государственный ум; *почти* письмо; бледное и *почти* грустное лицо; *почти* безгрешное сердце; *почти* единственный человек; *почти* зачастую незаконные; *почти* безнравственна и др.

Широта и разнообразие подчинительных связей слова *почти*, при всей прозрачности его значения — ‘так, что немного недостаёт до чего-л., чуть ли не...; можно считать, что...; около, без малого’, является, пожалуй, самым важным показателем его идиоглоссного статуса. Встречающиеся у Достоевского нестандартные сочетания *почти* совершенно новая (книга); *почти* совершенно новые (панталоны); *почти* совершенно счастлив; *почти* совершенно примирённый с людьми и судьбою; *почти* совершенно трезвые; *почти* совершенно спокоен; *почти* совсем выпасться; *почти* совсем успокоиться; *почти* совсем полюбить; *почти* совсем узнать; *почти* вовсе незнакомый и т. п., безусловно, выполняют аттракционную функцию и характеризуют авторский идиостиль. В Национальном корпусе русского языка [НКРЯ] приводится единственное вхождение сочетания *почти* совершенно новые, и оно из «Двойника». *Почти* совершенно абсолютно естественно (564 вхождения по данным НКРЯ), но в основном в сочетании с прилагательным, не обозначающим положительного качества: *почти* совершенно чёрный, тёмный, пустой, немыслимый, пустой, сухой, лысый, слепой, глухой, неграмотный и т. д. *Почти* совершенно счастлив кроме «Двойника» встречается только в «Истории одного путешествия» Г. А. Газданова.

Интересно, что и сам Достоевский в романе «Подросток» рефлексировал относительно *почти* счастлив: [Аркадий] «А между тем все эти два месяца я был *почти* счастлив — зачем *почти*? Я был слишком счастлив!». Или: [Раскольников Порфирию Петровичу] «Впрочем, признаюсь, вы *почти* верно её [теорию] изложили, даже, если хотите, и совершенно верно...» (Преступление и наказание); «Ведь уже *почти* раздавались подобные голоса, да и не *почти*» (Дневник писателя). Рефлексия над словом *почти*, а шире — вообще над границей, пределом, отражается и в его графическом выделении — курсивом, подчёркиванием, скобками: [Б. о Ефимове] «Но весь ужас в том, что вот уже восемь лет, как он *почти* уверен в нём [своём преступлении], и восемь лет борется со своею совестью, чтоб сознаться в том не *почти*, а вполне» (Неточка Незванова); «<...> сама Юлия Михайловна впоследствии, и уже

не в торжестве, а *почти* раскаиваясь, — ибо женщина никогда *вполне* не раскается <...>» (Бесы); «Европа нам *почти* так же *всем* дорога, как Россия <...>» (Дневник писателя); [Ю. Ф. Абаза] «Фантастическое должно до того соприкасаться с реальным, что Вы должны *почти* поверить ему» (Письма).

Примечателен тот факт, что после «Дядюшкиного сна» (1859 г.) Достоевский вообще отказывается от *почти* совершенно в пользу *почти* совсем или, значительно реже, — *почти* вовсе. В этом случае представляют интерес многочисленные сочетания, когда *почти* занимает по отношению к *совсем* постпозицию: *совсем почти* вечер; *совсем почти* другим голосом; *совсем почти* мухой явиться; *совсем почти* не жить; *совсем почти* не мечта и т. п., допускающие двойственность интерпретации: *почти* может относиться как к *совсем*, так и к последующему слову, тем самым поле неопределённости ещё более расширяется. Чаще, тем не менее, неопределённость усиливается за счёт использования в одном узком контексте наряду с *почти* и других средств её создания: «Грушенька говорила громко, хотя и в тревоге, но и как будто в каком-то *почти* восторге» (Братья Карамазовы). Данный факт нашёл отражение в зоне текстовых ассоциаций словарной статьи *почти* в [СЯД], большую часть которых составляют разного типа показатели неопределённости: *вдруг, вполне, впрочем, всё равно, всего чаще, даже, должны бы, едва, зато, кажется, как бы, крайне, лишь, между прочим, может быть, можно даже сказать, некоторый, однако же, по крайней мере, по меньшей мере, по мере, при случае, просто* [‘только’], *слишком, совсем, так сказать, то есть, хотел было, хоть, чуть ли не, чуть не*.

Гипотаксис слова *почти* отражает границы, пределы, не являющиеся для Достоевского абсолютными, определяет пространство возможных миров, создаваемых писателем:

— пространственно-временной предел;

Высокая частота употребления *почти* с индикаторами времени вполне естественна для Достоевского, уделяющего времени особое внимание, в основном — его возможному дроблению и условности. Достоевского абсолютно не устраивает определённость времени, однако он бывает не удовлетворён и его неопределённостью, отсюда — разнообразие временных индикаторов внутри границ, обозначенных высокочастотными *почти* *всегда* и *почти* *никогда*, в которых время сконцентрировано в одной точке: *почти 10 лет, 10 месяцев, битые три часа, в двое суток, в миг зарождения, в начале истории, в один миг, в одно мгновение, в первую минуту, в первые часы, в полночь, в продолжение сорока восьми лет, в самое то мгновение, в самую минуту приезда, в самую ту минуту, в самый момент возвращения, в то же время и именно в этот же самый день, в то же самое мгновение, в тот самый миг* и т. д. В качестве пространственных ограничителей, чаще всего употребляемых со словом *почти*, выступают *везде, повсеместно, рядом* и т. п. или слова, указывающие на какое-то на конкретное место — *под самую лампадкой, прямо за спиною, на улице* и т. д. Обстоятельств места с *почти*, впрочем, относительно немного, пространство для Достоевского более определён, а в некоторых случаях и предельно сжато и конкретно: *знал, сколько шагов от ворот*

его дома: *ровно семьсот тридцать; пройти как-нибудь поскорей эти двадцать шагов до поворота направо в улицу и др.* Ограниченность пространства у Достоевского отражается и в употреблении, иногда символическом, слов *дверь, ворота, калитка, окно, стена, порог* и т. п.

— предел случайности и неопределённости;

Связь *почти* с границей или с точкой случайности может усиливаться его сочетанием с другими словами со значением неопределённости: *почти* каким-то чувством самосохранения; *какая-то радость, какое-то почти* детское довольство; *как-то невзначай, вдруг и почти* сама собой [пришла в голову престранная мысль]; *вдруг и совсем почти* неожиданно (как и всегда это так бывает) [минуло двадцать пять лет]; *говорил почти* около часу; *родился почти* нечаянно и т. д.

— ограничение положительного качества;

С достаточной степенью регулярности в текстах Достоевского встречаются описания, например, внешности персонажа, когда перечисление деталей с положительной характеристикой завершается вводом уточнения, нивелирующего созданный до этого положительный портрет, в результате чего создаётся своеобразный контекстный оксюморон: [Иван Петрович, описывая внешность князя Валковского] «Правильный овал лица несколько смуглого, превосходные зубы, маленькие и довольно тонкие губы, красиво обрисованные, прямой, несколько продолговатый нос, высокий лоб, на котором ещё не видно было ни малейшей морщинки, серые, довольно большие глаза — всё это составляло **почти** красавца, а между тем лицо его не производило приятного впечатления» (Униженные и оскорблённые) и т. п. Слово *прекрасный*, приближающее, казалось бы, к абсолюту положительности, употребляется в одном контексте со словами, снижающими положительную характеристику: «<...> была столько же глупа, сколько и прекрасна» (Идиот) и т. п. Абсолютно прекрасным может быть только Христос, но — не человек.

В схожем ключе, по всей видимости, следует рассматривать и сочетания *почти совершенно* новый, *почти с достоинством* и т. п.: «<...> отвечал [Федька Каторжный] <...> даже не то что степенно, а **почти с достоинством**» («Бесы»). Ограничивается в основном мелиоративный признак, пейоративное качество, наоборот, чаще усиливается посредством различных интенсификаторов: *поишлый* более, до невероятности, до последней пошлости, крайне, очень, самый, чрезвычайно.

— граница изменённого состояния;

Если *почти в припадке* случай скорее единичный, то употребление *почти* со словами, обозначающими какое-либо изменённое состояние, например, сумасшествие или любовь, весьма частотно: *почти сумасшествие; почти в сумасшествии; почти вас люблю; почти* исступление и т. п. Посредством слова *почти* ограничивается вообще проявление каких-либо чувств и эмоций; их неопределённость для Достоевского вполне естественна, поскольку всё, что связано с человеком, может становиться лишь вероятностным. И это прежде всего чувства и эмоции, очерченные границами семантических полей ‘страх’ и ‘смех’: *задрожал от гнева и почти от испуга; почти в испуге; удивление вдруг выразилось в её лице, почти испуг; почти ужасом поразить; почти ужаснуться, почти* насмешка (усмешка,

с усмешкой) и т. д. Такие сочетания, вне всякого сомнения, отражают идиостиль Достоевского, например, в НКРЯ зафиксировано 11 вхождений сочетания **почти** в испуге, 6 — из текстов Достоевского; **почти от испуга** — единственное вхождение, из «Бесов».

Интерес представляют и другие случаи, когда *почти* ограничивает определённую область семантического пространства, например, пространство цвета: **почти багровый, белый, голубой, жёлтый, зелёный, почерневший, тёмный, черно-волосый, чёрный** и т. п. (подробнее см. [Ружицкий 2020: 113–124]).

3. Особенности паратаксиста, сочинительных связей слова

Слово *почти* у Достоевского часто замыкает синонимический или градационный ряд, ограничивая тем самым усиление определённого признака; таким образом происходит некоторое приближение к предельному значению: *всё вышло совсем не так, а как-то нечаянно, даже почти неожиданно; светлый, тёплый, почти жаркий день, праздничный день, Троицын день; человек большого роста, белый, сытый, как говорит простонародье, почти жирный; стал её фаворитом, ел, пил и почти спал в доме; удивлял, смущал и почти пугал; уносите с собой один бледный, бесцветный мотив её, идею, тень, почти ничего; говорила лишь о своём деле, но не многоречиво, скромно, почти застенчиво, с чрезвычайной ко мне доверчивостью, мою тоску, всё моё уныние, почти отчаяние; с любовью, явной, видимой, почти сознательной; считалась бы делом грубым, смешным, почти безнравственным; прежняя, ненавистная и почти надменная улыбка; нечто фантастическое, необычайное, выходящее из ряда, почти чудесное; выражение лица мрачно-угрюмое, задумчивое, жёсткое, почти злое и др.*

Важнейшая интенция Достоевского — показать неоднозначность и неопределённость человека, поставить всё под сомнение, отразить процесс осознания этой неопределённости, что может выражаться в усилении, «нанизывании» одного смысла на другой. Человек не может быть определён чёткими границами, тем не менее он осознаёт то, что эти границы и пределы существуют. Слово *почти* у Достоевского как раз и фиксирует авторское восприятие тех границ, в которые заключён человек. С другой стороны, *почти* служит для Достоевского одним из основных способов создания неопределённости. Всё относящееся к внутреннему миру человека определённым быть не может, однозначность в восприятии и познании человека только ограничивает его собственно человеческую сущность, тем самым — уничтожая. Отсюда и *двойник, двойничество, дойти до края бездны, дойти до точки* и т. д.

Литература

ДСА — Шайкевич А. Я., Андрющенко В. М., Ребецкая Н. А. Дистрибутивно-статистический анализ языка русской прозы 1850–1870 гг. Т. 2. М.: Изд. дом ЯСК, 2016. 848 с.

Караулов Ю. Н. Достоевский и Эйзенштейн: монтаж аттракционов // Слово Достоевского 2014. М.: ЛЕКСРУС, 2014. С. 34–50.

НКРЯ — Национальный корпус русского языка [Электронный ресурс] URL: <http://www.ruscorpora.ru/new/search-main.html> (дата обращения: 16.01.2021).

ПСС — Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

Ружицкий И. В. Аттракционная функция слова «почти» в текстах Ф. М. Достоевского // Лингвистика креатива-5: Коллективная монография. Урал. гос. пед. ун-т; под общ. ред. Т. А. Гридиной. Екатеринбург, 2020. С. 113–124.

ССД — Шайкевич А. Я., Андрющенко В. М., Ребецкая Н. А. Статистический словарь языка Достоевского. М.: Языки славянской культуры, 2003. 832 с.

СЯД — Словарь языка Достоевского: Идиоглоссарий (По-С). Т. 5 / под ред. Ю. Н. Караулова; науч. ред. И. В. Ружицкий (рукопись).

I. V. Ruzhitsky

*M. V. Lomonosov Moscow State University
(Russia, Moscow)
konnitie@mail.ru*

“ALMOST ABSOLUTELY” AND “ALMOST COMPLETELY” AS DOSTOEVSKY’S IDIOSTYLE MARKERS

The article, using the materials of the fifth volume of Dostoevsky’s Idioglossary, which is currently being prepared for publication, argues for some features of the lexeme *almost* functioning in the texts of Fyodor M. Dostoevsky. The fact that *almost* in the texts of different genres can perform the attraction function, i. e. the function of sensory or psychological influence on the reader, gets reasons. The linguistic indicators of the word *almost*, which primarily include the features of hypotaxis, its subordinating relations, the uniqueness of many collocations found only or mostly in Dostoevsky texts — *almost absolutely new*, *almost absolutely happy*, *almost educated*, *almost imperial intellect* and so on show the idioglossa status of this word. Besides, the analysis of subordinate relations of the word *almost* allows to identify the borders, the limits, which are not absolute for Dostoevsky, kind of the space of possible worlds created by the writer — space-time limit, the limit of randomness and ambiguity, limitation of some positive quality, boundaries of the changed state, etc. Thus, the word *almost* along with the words *suddenly*, *even*, *as it were* and so forth serves for Dostoevsky as one of the main ways to create ambiguity.

Keywords: Dostoevsky, idioglossa, idioglossary, hypotaxis, almost, border, limit.

References

Dostoevsky F. M. *Polnoe sobranie sochinenii v 30 t.* [Complete works in 30 vols.] Leningrad: Nauka Publ., 1972–1990.

Karaulov Yu. N. [Dostoevsky and Eisenstein: the montage of attractions]. *Slovo Dostoevskogo 2014* [Dostoevsky’s word 2014] Moscow: LEKSUS Publ., 2014, pp. 34–50. (In Russ.)

Natsional'nyi korpus russkogo yazyka [Russian National Corpus]. Available at: <http://www.ruscorpora.ru/new/search-main.html> (accessed: 16.01.2021).

Ruzhitsky I. V. [The attraction function of the word “almost” in the texts of F. M. Dostoevsky]. *Lingvistika kreativa-5: Kollektivnaya monografiya* [Linguistics of creative-5: A collective monograph]. Ekaterinburg, 2020, pp. 113–124. (In Russ.)

Shaikevich A. Ya., Andryushchenko V. M., Rebetskaya N. A. *Statisticheskii slovar' yazyka Dostoevskogo*. [Statistical dictionary of Dostoevsky's language]. Moscow, Yazyki Slavyanskoi Kul'tury Publ., 2003. 832 p.

Shaikevich A. Ya., Andryushchenko V. M., Rebetskaya N. A. *Distributivno-statisticheskii analiz yazyka russkoi prozy 1850–1870 gg. T. 2*. [Distributional and statistical analysis of the language of Russian prose 1850–1870. Vol. 2]. Moscow, Izdatel'skii Dom YaSK Publ., 2016. 848 p.

Slovar' yazyka Dostoevskogo: Idioglossarii (Po–S). T. 5 [Dictionary of Dostoevsky's language: Idioglossary. Vol. 5] (manuscript).

Н. А. Ребецкая

*Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН
(Россия, Москва)
n.reb@mail.ru*

СЛОВАРЬ КОРНЕВЫХ ГНЕЗД КАК ИНСТРУМЕНТ ВЫЯВЛЕНИЯ СЛОВООБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ ИДИОСТИЛЯ А. П. ЧЕХОВА

В поисковой системе базы данных проекта «Словарь языка А. П. Чехова», реализуемого в Институте русского языка, существует опция поиска по словообразовательному гнезду, представляющему собой совокупность однокоренных слов, имеющих живые смысловые связи. Эта опция позволяет осуществлять расширенный поиск по базе данных, в частности слов с чередующимися корнями. Кроме того, такая опция является дополнительным инструментом для более глубокого изучения творчества писателя, в частности, для выявления способов образования производных, в том числе окказионализмов, характерных словообразовательных морфем, которые в конечном итоге дополняют картину идиостиля А. П. Чехова.

Ключевые слова: авторский словарь, база данных, поисковая система, морфема, словообразовательное гнездо.

В Институте русского языка им. В. В. Виноградова РАН реализуется проект Словаря языка А. П. Чехова.

На основе оцифрованного в Отделе машинного фонда Института русского языка им. В. В. Виноградова РАН Собрания сочинений писателя в 30 томах создана база данных, каждая запись которой — это словарная статья, включающая такие разделы, как заголовочное слово (лексема); номер значения (заполняется в случае полисемии); общая частота; частота значения, показ значения, контекст. Разработанный авторами пользовательский интерфейс позволяет последовательно просматривать все словарные статьи, при необходимости расширять контексты, открывать полный текст произведения, фрагмент которого представлен в словарной статье, со ссылкой на номер тома и номер страницы начала произведения, осуществлять поиск по полям базы, фразеологизмам, а также **словообразовательным гнездам**, представляющим собой совокупность однокоренных слов, имеющих живые смысловые связи.

При включении того или иного слова в словообразовательное гнездо мы руководствовались Словообразовательным словарем русского языка А. Н. Тихонова,

который определяет такое гнездо как «упорядоченную отношениями производности совокупность слов, характеризующихся общностью корня, где корень выражает общий для всех родственных слов элемент значения» [Тихонов 1985, т. 1: 36].

Список словообразовательных гнезд первоначально составлялся для нахождения слов с чередующимися корнями, благодаря чему пользователь мог бы, например, по исходному слову *ТЕРЕТЬ*, получить и однокоренные *ПОТИРАТЬ* и *ТРЕНИЕ*, а по слову *ХОЛОД* — *ПРОХЛАДА*, *ОХЛАДИТЬ*, *ОХЛАДЕТЬ* (при обычном поиске по шаблону в этом случае пришлось бы задавать в поисковой форме либо букву Х, либо несколько шаблонов, при этом держа в голове все варианты чередования).

Например, словообразовательное гнездо *ЗВАТЬ* объединило слова с чередованиями *ЗВ*, *ЗОВ*, *ЗЫВ*:

ЗВАТЬ **ВЗЫВАТЬ** **ВОЗЗВАНИЕ** **ВЫЗВАТЬ** **ВЫЗОВ** **ВЫЗЫВАЮЩИЙ** **ЗАЗВАТЬ** **ЗВАНЫЙ** **ЗВАТЕЛЬНЫЙ** **ЗОВ** **НАЗВАНИЕ** **НАЗВАТЬ** **НАЗВАТЬСЯ** **ОБОЗВАТЬ** **ОТЗЫВЧИВЫЙ** **ОТОЗВАТЬ** **ОТОЗВАТЬСЯ** **ПОДОЗВАТЬ** **ПОЗВАТЬ** **ПОЗЫВ** **ПРИЗВАНИЕ** **ПРИЗВАТЬ** **ПРИЗЫВ** **ПРОЗВАНИЕ** **ПРОЗВАТЬ** **ПРОЗЫВАТЬСЯ** **САМОЗВАНЕЦ** **СОЗВАТЬ**

В гнезде *СПАТЬ* также присутствует несколько вариантов корней: *СП*, *СН*, *СОН*, *СЫП*.

СПАТЬ **БЕССОННИЦА** **БЕССОННЫЙ** **ВЫСПАТЬСЯ** **ДВУСПАЛЬНЫЙ** **ДОСПАТЬ** **ЗАДУМЧИВО-СОННЫЙ** **ЗАСНУТЬ** **ЗАСПАННЫЙ** **ПОЛУСОН** **ПОЛУСОННЫЙ** **ПОСПАТЬ** **ПРИСНИТЬСЯ** **ПРОСНУТЬСЯ** **ПРОСПАТЬ** **ПРОСПАТЬСЯ** **ПРОСЫП** **СНИТЬСЯ** **СНИТЬСЯ** **СНОВИДЕНИЕ** **СНОТВОРНОЕ** **СОН** **СОНЛИВЫЙ** **СОННИК** **СОСНУТЬ** **СПАЛЬНАЯ** **СПАЛЬНЫЙ** **СПАЛЬНЯ** **СПРОСОНОК** **СПЯЩИЙ** **УСНУТЬ** **УСЫПИТЬ**

Подобных гнезд в словаре беллетристики Чехова оказалось более 1300. Что касается нечередующихся корней, мы включили в наш список те, которые при поиске в словарной базе по шаблону выдадут слова с омонимичными корнями или буквосочетаниями, не относящимися к данному корню.

Рассмотрим несколько словообразовательных гнезд, отражающих специфику словообразования у Чехова:

В словообразовательном гнезде *ДУША* представлено несколько характерных для автора способов деривации: словосложение с помощью дефиса (душа-человек, душка-военный, добродушно-шутливый, старчески-добродушный), образование нового слова с помощью приставки *НЕ* (невеликодушный), окказионализм “душончик”, образованный суффиксальным способом:

ДУША **БЕЗДУШИЕ** **БЕЗДУШНЫЙ** **ВЕЛИКОДУШИЕ** **ВЕЛИКОДУШНЫЙ** **ДОБРОДУШНО-ШУТЛИВЫЙ** **ДОБРОДУШНЫЙ** **ДУША-ЧЕЛОВЕК** **ДУШЕВНОБОЛЬНОЙ** **ДУШЕВНЫЙ** **ДУШЕГРЕЙКА** **ДУШЕГУБ** **ДУШЕГУБЕЦ** **ДУШЕГУБКА** **ДУШЕГУБСТВО** **ДУШЕНЬКА** **ДУШЕПОЛЕЗНЫЙ** **ДУШЕПРОДАВЕЦ**

ДУШЕСПАСИТЕЛЬНЫЙ ДУШЕЧКА ДУШКА **ДУШКА-ВОЕННЫЙ** ДУШОНКА **ДУШОНЧИК** ЕДИНОДУШИЕ ЕДИНОДУШНЫЙ ЗАДУШЕВНЫЙ МАЛОДУШЕСТВО МАЛОДУШЕСТВОВАТЬ МАЛОДУШИЕ МАЛОДУШНЫЙ **НЕВЕЛИКОДУШНЫЙ** НЕОДУШЕВЛЕННЫЙ ОДУШЕВЛЕННЫЙ ПРОСТОДУШИЕ ПРОСТОДУШНЫЙ СЛАБОДУШИЕ **СТАРЧЕСКИ-ДОБРОДУШНЫЙ**

Подобный набор способов словообразования имеется и в гнезде КНЯЗЬ:

КНЯЗЬ ВДОВА-КНЯГИНЯ КНЯГИНЮШКА КНЯГИНЯ **КНЯГИНЯ-ВЕСНА** **КНЯГИНЯ-МАТЬ** КНЯЖЕСКИЙ КНЯЖЕСТВО КНЯЖНА КНЯЗЕВСКИЙ КНЯЗЕК **КНЯЗЕНЬКА** **МАТУШКА-КНЯГИНЮШКА** **НЕКНЯЗЬ** **СТАРУХА-КНЯГИНЯ** **ТЕТКА-КНЯГИНЯ** **ЧЕРКЕС-КНЯЗЕК**

А также в гнезде КРАСИВЫЙ:

КРАСИВЫЙ ИЗУКРАСИТЬ КРАСА КРАСАВЕЦ КРАСАВИЦА КРАСАВЧИК КРАСОТА НЕКРАСИВЫЙ **ДОЧЬ-КРАСАВИЦА** **КРАСАВЕЦ-МУЖЧИНА** **КРАСАВИЦА-НЕВЕСТА** КРАСИВЕНЬКИЙ КРАСОВАТЬСЯ КРАСОТКА **МАТУШКА-КРАСАВИЦА** **НЕКРАСОТА** ПОКРАСИВЕТЬ ПРЕУКРАШЕННЫЙ РАЗУКРАСИТЬ РАСКРАСАВЕЦ СКРАСИТЬ СКРАСИТЬСЯ УКРАСИТЬ УКРАСИТЬСЯ УКРАШЕНИЕ.

Словообразовательное гнездо ДЕТИ наполовину состоит из сложносоставных дериватов:

ДЕТИ ДЕТИШКИ ДЕТКА ДЕТОЧКА ДЕТСКИЙ ДЕТСТВО ДЕТИЩЕ ДЕТСКАЯ ДИТЕ ДИТЯ ДИТЮСЯ ДИТЯТЕ **БЕСПОМОЩНО-ДЕТСКИЙ** **ДЕТОРОДНОСТЬ** **ДЕТСКИ-БЕЗОТЧЕТНЫЙ** **ДЕТСКИ-БЕСПОМОЩНЫЙ** **ДЕТСКИ-ЖАЛОБНЫЙ** **ДЕТСКИ-ЛУКАВЫЙ** **ДЕТСКИ-МАЛОДУШНЫЙ** **ДЕТСКИ-НАИВНЫЙ** **ДЕТСКИ-ПЛАЧУЩИЙ** **ДЕТСКИ-СКАЗОЧНЫЙ** **ДЕТСКИ-СКОНФУЖЕННЫЙ** **ДЕТСКИ-ШАЛОВЛИВЫЙ** **НЕВИННО-ДЕТСКИЙ** **ПО-ДЕТСКИ** **ПОЛУДЕТСКИЙ.**

Сложносоставной способ словообразования встречается во многих гнездах:

МАЛЬЧИК МАЛЬЧИШКА МАЛЬЧИШЕСКИЙ МАЛЬЧИШЕСТВО МАЛЬЧИШЕЧКА МАЛЬЧИШНИК МАЛЬЧОНКА МАЛЬЧОНОЧЕК МАЛЬЧУГАН МАЛЬЧУГА **МАЛЬЧИШКА-ПОДМАСТЕРЬЕ** **МАЛЬЧИК-ПОВАРЕНОК** **МАЛЬЧИК-ХОХОЛ** **МАЛЬЧИК-ГИМНАЗИСТ** **МАЛЬЧИШЕСКИ-КАПРИЗНЫЙ** **МАЛЬЧИШКА-ЛАВОЧНИК** **МАЛЬЧИШКА-ПЕВЧИЙ** **МАЛЬЧИШКА-ПОДЛЕЦ** **ПРЕСТУПНИК-МАЛЬЧИК** **СИРОТА-МАЛЬЧИК.**

ОТЕЦ ОТЕЧЕСТВО ОТЕЧЕСТВЕННЫЙ ОТЕЧЕСКИЙ ПО-ОТЕЧЕСКИ СО-ОТЕЧЕСТВЕННИК ИМЯ-ОТЕЧЕСТВО ОТЕЧЕСТВО ВОТЧИМ **ЛЫЧКОВ-ОТЕЦ** **СТАРИК-ОТЕЦ** **БЕДНЯЖКА-ОТЕЦ** **ВОРЧУН-ОТЕЦ** **ОТЕЦ-ДОКТОР** **ОТЕЦ-ЗАКОНОУЧИТЕЛЬ** **ОТЕЦ-ПОКОЙНИК** **ОТЕЦ-МАТЬ** **ОТЕЦ-СТРАДАЛЕЦ** **ОТЕЦ-ЭКОНОМ** **ОТЦОВЫЙ** **ОТЦОВСКИЙ** **ОТЕЦ-БЛАГОДЕТЕЛЬ** **ОТЕЦ-ПОКОЙНИК** **ПРАОТЕЦ** **ЭГОИСТ-ОТЕЦ.**

В гнезде СТАРЫЙ такой способ преобладает:

СТАРЫЙ **ВДОВА-СТАРУШКА ДЬЯКОН-СТАРИК ЖЕНА-СТАРУХА** ЗАСТАРЕЛЫЙ **ЛАКЕЙ-СТАРИК МАТЬ-СТАРУХА МУЖ-СТАРИК МУЗЫКАНТ-СТАРИК НАСТОЯТЕЛЬ-СТАРИК** НЕСТАРЫЙ ПОЛУСТАРИК ПОСТАРЕТЬ ПО-СТАРИКОВСКИ ПО-СТАРИННОМУ ПО-СТАРОМУ ПО-СТАРЧЕСКИ ПРЕСТАРЕЛЫЙ **РИСЛЕР-СТАРИШИЙ СОСЕД-СТАРИК СТАРИК СТАРИК-АНГЛИЧАНИН** СТАРИКАШЕЧКА СТАРИКАШКА **СТАРИК-БАНКИР СТАРИК-БЛИН СТАРИК-ВДОВЕЦ СТАРИК-ГЕНЕРАЛ СТАРИК-ДОКТОР СТАРИК-ДРОЗД СТАРИК-КРЕСЛО СТАРИК-КУРГАН СТАРИК-ЛАКЕЙ СТАРИК-МУЗЫКАНТ СТАРИК-МЫСЛИТЕЛЬ** СТАРИКОВСКИЙ **СТАРИК-ОТЕЦ СТАРИК-СТРАННИК СТАРИК-ТОПОЛЬ СТАРИК-ЧЕБАН** СТАРИНА¹ СТАРИНА² СТАРИННЫЙ СТАРИТЬ СТАРИТЬСЯ СТАРИЧОК¹ **СТАРИЧОК-АГЕНТ СТАРИЧОК-ГЕНЕРАЛ СТАРИЧОК-ПОНИ** СТАРО СТАРОВЕР СТАРОВЕРКА СТАРОВЕРСКИЙ СТАРОДУМ СТАРОЖИЛ СТАРОМОДНЫЙ СТАРООБРАЗНЫЙ СТАРООБРЯДЧЕСКИЙ СТАРОСВЕТСКИЙ СТАРОСТЬ СТАРУХА **СТАРУХА-ГОСТЬЯ СТАРУХА-КНЯГИНЯ СТАРУХА-КОШКА СТАРУХА-КУХАРКА СТАРУХА-МАТЬ СТАРУХА-НЯНЮШКА СТАРУХА-НЯНЯ СТАРУХА-ПРИЖИВАЛКА СТАРУХА-СОСЕДКА** СТАРУШЕНЦИЯ СТАРУШЕЧИЙ СТАРУШЕЧКА СТАРУШКА **СТАРУШКА-ЛИПА СТАРУШКА-ПОМЕЩИЦА СТАРУШКА-СВАХА СТАРУШКА-УТЕШИТЕЛЬНИЦА** СТАРУШОНКА **СТАРЧЕСКИ-ДОБРОДУШНЫЙ** СТАРЧЕСКИЙ **СТАРЫЙ-ПРЕСТАРЫЙ** СТАРЬЕ СТАРЬЕВЩИК **СТАРЬЕВЩИК-ТАТАРИН** УСТАРЕЛЫЙ **ХОЗЯИН-СТАРОВЕР**.

Структура многих из этих сложных слов соответствует в синтаксисе конструкции «одиночное приложение, стоящее после определяемого слова». Употребляемая вместо развернутого определения, она, на наш взгляд, отражает творческое кредо писателя: Чехов умел «сжимать» текст, удаляя из него второстепенное и оставляя лишь главное, не потеряв при этом основную мысль и эмоциональную насыщенность.

В следующих гнездах оказалось несколько просторечных окказионализмов, широко представленных в ранних рассказах Чехова и отражающих речь необразованного и полуобразованного городского и сельского населения, имеющего низкий культурный уровень. Подобные слова добавлены сюда исходя из принципов построения словообразовательных гнезд, разработанных А. Н. Тихоновым:

ВЕРТЕТЬ ВЕРТЕТЬСЯ ВЕРЧЕНЫЙ ВЕРТЕФЛЮХА ВЕРТИКУЛЯСЫ ВЕРТУХА ВЕРТЯЧИЙ ВЕРТИХВОСТКА ВЕРТЛЯВЫЙ ВЕРТЛЯВОСТЬ ВЕРТУШКА ЗАВЕРТЕТЬ ЗАВЕРТЕТЬСЯ ОТВЕРТЕТЬСЯ ПОВЕРТЕТЬСЯ ПОВЕРТЕТЬ СВЕРТЕТЬ СТОЛОВЕРЧЕНИЕ.

ПИТЬ ВОДОПОЙ ВОДОПОЙНЫЙ ВСЕПЬЯНЕЙШИЙ ВСПОИТЬ ВЫПИВАТЬ ОТПИТЬ ДОПИТЬ ДОПИТЬСЯ ЗАПИТЬ ЗАПЬЯНСТВОВАТЬ ВЫПИВКА ВЫПИВОХА **ВЫПИВОХОМ** ДОПИТЬСЯ ИСПИТОЙ НАПИТОК НАПИТЬСЯ НЕДОПИВАТЬ НЕПЬЮЩИЙ ОПОИТЬ ОПЬЯНЕНИЕ ПЕРЕПОЙ ПИТЕЙНЫЙ

ПИТЬЕ ПОДВЫПИТЬ ПОДПИТИЕ ПОИТЬ ПОЙЛО ПОЛУПЬЯНЫЙ ПО-
ПИТЬ ПОПОИТЬ ПОПОЙКА **ПРОПИВКА** ПРОПИТЬ ПРОПЬЯНСТВОВАТЬ
ПЬЯНИЦА-ПОРУЧИК ПЬЯНЕНЬКИЙ ПЬЯНИЦА **ПЬЯНСТВЕННЫЙ** ПЬЯН-
СТВО ПЬЯНСТВОВАТЬ ПЬЯНЧУГА.

В нашем словообразовательном списке имеются гнезда, включающие 100 и бо-
лее дериватов, образованных всевозможными способами, в том числе и характерны-
ми для творчества писателя. Так, в гнезде ВЕСТИ около четверти слов — сложные,
образованные путем сложения производящих слов или основ или путем сращения:

ВЕСТИ БРАКОРАЗВОДНЫЙ ВВЕДЕНИЕ ВВЕСТИ ВВОД ВВОДНЫЙ ВЕ-
ДЕНИЕ ВЕДОМСТВО ВЕДОМЫЙ ВЕСТИСЬ ВЗВЕСТИ ВЗВОД ВОДИТЕЛЬ
ВОДИТЬ ВОДИТЬСЯ ВОЕВОДА **ВОЕВОДСКИЙ** ВОЗВЕСТИ **ВРЕМЯПРЕПРО-**
ВОЖДЕНИЕ ВЫВЕСТИ ВЫВОД ВЫВОДОК ВЫПРОВОДИТЬ **ВЫШЕПРИ-**
ВЕДЕННЫЙ ГРОМООТВОД ДОВЕСТИ ДОВЕСТИСЬ ДОВОД ДОВОДИТЬСЯ
ЗАВЕДЕНИЕ ЗАВЕСТИ ЗАВЕСТИСЬ ЗАВОД ЗАВОДИЛА ЗАВОДЧИК **КОНО-**
ВОД НАВЕДЕНИЕ НАВЕСТИ **НАПРОВОЖАТЬСЯ НИЖЕПРИВЕДЕННЫЙ**
НИЗВЕСТИ **НОВОВВЕДЕНИЕ** ОБВЕДЕНИЕ ОБВЕСТИ ОБЗАВЕДЕНИЕ ОБЗА-
ВЕСТИСЬ ОТВЕДЕНИЕ ОТВЕСТИ ОТВОД ПЕРЕВЕСТИ ПЕРЕВЕСТИСЬ ПЕ-
РЕВОД ПЕРЕВОДНОЙ ПЕРЕВОДЧИК **ПИСЬМОВОДИТЕЛЬ ПИЩЕВОД** ПО-
ВЕСТИ ПОВОД ПОВОДИТЬ ПОДВЕСТИ ПОДВОДА ПОДВОДЧИК **ПОЛКОВО-**
ДЕЦ ПРАВОВЕД ПРАВОВЕДЕНИЕ ПРЕПРОВОДИТЬ ПРЕПРОВОЖДЕНИЕ
ПРИВЕСТИ ПРОВЕСТИ ПРОВОДИТЬ ПРОВОДНИК **ПРОВОДНИК-ТАТАРИН**
ПРОВОДЫ **ПУТЕВОДИТЕЛЬ ПУТЕВОДНЫЙ ПЧЕЛОВОДСТВО** РАЗВЕДЕ-
НИЕ РАЗВЕСТИ РАЗВЕСТИСЬ РАЗВОД **САДОВОД САДОВОДСТВО САХАРО-**
ЗАВОДЧИК СВЕЖЕРАЗВЕДЕННЫЙ СВЕСТИ СВЕСТИСЬ СВОД СВОДИТЬ
СВОДИТЬСЯ СВОДНИК **СЕРДЦЕВЕДКА СКОТОВОДСТВО** СОПРОВОДИТЬ
СОПРОВОЖДЕНИЕ УВЕСТИ **ХОРОВОД ХОРОВОДИТЬ ХОРОВОДИТЬСЯ**
ЯЗЫКОВЕДЕНИЕ.

Здесь также отметим окказионализм **НАПРОВОЖАТЬСЯ** («Ежели с каждым
нянчиться, то этак не напровожаешься») с характерной деривацией при помощи
приставки «на» со значением «большое количество в проявлении действия» (ср.
также «навалаться», «наворчаться», «настрадаться», «натерпеться», «нафилософ-
ствоваться»).

В представленное ниже гнездо ПИСАТЬ включен окказионализм **РАСПЕРЕ-**
ПИСАТЕЛЬ («Кто, сударыня, в молодости не умел верить, тот не уверует и в ста-
рости, будь он хоть распереписатель»), образованный с помощью чередующейся
приставки раз- со значением наивысшей степени проявления качества. Такая дери-
вация тоже часто встречается у Чехова (ср. «разнемецкий», «разъехидственный»,
«раскрасавец», «распереканальство», «распереподлый», «распрепрофессор»):

ПИСАТЬ БЛАНКОНАДПИСАТЕЛЬ ВЫПИСАТЬ ВЫПИСКА ВЫПИСЫ-
ВАНИЕ ВЫПИСЬ ВЫШЕОПИСАННЫЙ ДОПИСАТЬ ЖИЗНЕОПИСАНИЕ ЗА-
ПИСАТЬ ЗАПИСАТЬСЯ ЗАПИСЬ ЗАПИСКА ЗАПИСЫВАНИЕ ЗАПИСНОЙ

ЗАПИСОЧКА ИКОНОПИСЕЦ ИСПИСАТЬ ЛЕТОПИСЬ НАДПИС НАДПИСАТЬ НАДПИСЬ НЕДОПИСАННЫЙ НЕНАПИСАННЫЙ НЕОПИСАННЫЙ НИЖЕПОДПИСАВШИЙСЯ ОПИСАТЬ ОПИСАНИЕ ОТПИСАТЬСЯ ПЕРЕПИСКА ПЕРЕПИСАТЬ ПЕРЕПИСЧИК ПЕРЕПИСЧИЦА ПЕРЕПИСЬ ПИСАНИЕ ПИСАРЬ ПИСАТЕЛЬ ПИСАТЕЛЬСКИЙ ПИСЬМЕННЫЙ ПИСЬМЕЦО ПИСАКА ПИСАНЫЙ ПИСАРСКИЙ ПИСАРША ПИСАТЕЛЬ ПИСАТЕЛЬ-ВРАЧ ПИСАТЕЛЬНИЦА ПИСАТЕЛЬСКИЙ ПИСАТЕЛЬСТВО ПИСЕЦ ПИСЧЕБУМАЖНЫЙ ПИСЧИЙ ПИСЬМЕНА ПИСЬМЕННЫЙ ПИСЬМЕЦО ПИСЬМИШКО ПИСЬМО ПИСЬМОВНИК ПИСЬМОВОДИТЕЛЬ ПО-ПИСАНОМУ ПОДПИСАТЬСЯ ПОДПИСКА ПОДПИСАТЬ ПОДПИСНОЙ ПОДПИСЧИК ПОДПИСЧИЦА ПОДПИСЬ ПОПИСАТЬ ПОПИСЫВАТЬ ПРАВОПИСАНИЕ ПРЕДПИСАТЬ ПРИПИСАТЬ ПРИПИСКА ПРОПИСАТЬ ПРОПИСЬ ПРОПИСНОЙ **РАСПЕРЕПИСАТЕЛЬ** РАСПИСАНИЕ РАСПИСАТЬ РАСПИСАТЬСЯ РАСПИСКА РАСПИСНОЙ РАСПИСОЧКА РУКОПИСЬ СПИСОК СПИСОЧЕК СПИСАТЬ УПИСАТЬ ЧИСТОПИСАНИЕ.

В следующем большом гнезде ХОДИТЬ имеется имя собственное. **ПЕШЕМОРЕПЕРЕХОДЯЩЕНСКАЯ**. Некоторые из смешных фамилий, которыми пестрят юмористические рассказы писателя, мы включили в наш словарь. Так, в словообразовательное гнездо КРИЧАТЬ вошло НЕКРИЧИХВОСТОВ, в словообразовательное гнездо ДРАТЬ — ОБДИРАНСКИЙ, в ДАВИТЬ — РАЗДАВИЛОВ.

ХОДИТЬ БЕЗВЫХОДНОСТЬ БЕЗВЫХОДНЫЙ БЕЗЫСХОДНЫЙ ВОСХОД ВОСХОДИТЬ ВОСХОДЯЩИЙ ВХОД ВХОДЯЩИЙ ВЫХОД ВЫХОДЕЦ ВЫХОДИТЬ ВЫХОДКА ВЫХОДНОЙ ЗАХОД ЗАХОДИТЬ ЗАХОДИТЬСЯ ИНОХОДЕЦ ИСХОД ИСХОДИТЬ ИСХОДНЫЙ ИСХОДЯЩИЙ ЛЕДОХОД МИМОХОДОМ НЕПОДХОДЯЩИЙ НЕПРОХОДИМЫЙ НЕУДОБОВОСХОДИМЫЙ ОБХОД ОБХОДИТЬ ОТХОД ОТХОДНАЯ ОТХОЖИЙ ПАРОХОД ПАРОХОДОВЛАДЕЛЕЦ ПАРОХОДСТВО ПЕРЕХОД **ПЕШЕМОРЕПЕРЕХОДЯЩЕНСКАЯ** ПОВЫХОДИТЬ ПОДХОДЕЦ ПОДХОДЯЩИЙ ПОПРИХОДИТЬ ПОУХОДИТЬ ПОХАЖИВАТЬ ПОХОД ПОХОДИТЬ² ПОХОДКА ПОХОДНЫЙ ПОХОДЯ ПОХОЖДЕНИЕ ПРЕХОДЯЩИЙ ПРИХОД ПРИХОДИТЬСЯ ПРИХОДО-РАСХОДНЫЙ ПРИХОДСКИЙ ПРИХОЖАНИН ПРИХОЖАЯ ПРОХОДИМЕЦ ПРОХОДНОЙ ПРОХОД ПРОХАЖИВАТЬ ПРОХОДИТЬ ПРОХОЖДЕНИЕ ПРОХОЖИЙ РАСХАЖИВАТЬ РАСХОДИТЬСЯ РАСХОЖДЕНИЕ СКОРОХОД СХОДИТЬ СХОДИТЬСЯ СХОДКА СХОЖДЕНИЕ СУДОХОДНЫЙ СХОД УХОД¹ ХАЖИВАТЬ ХОД ХОДАТАЙ ХОДАТАЙНИЦА ХОДАТАЙСТВО ХОДАТАЙСТВОВАТЬ ХОДЕНЬ ХОДОК ХОДОР ХОДУЛЬНЫЙ ХОДУЛИ ХОДУН ХОДЬБА ХОДЯЧИЙ ХОЖДЕНИЕ ЦЕРКОВНО-ПРИХОДСКОЙ.

Заключение

Подобная опция в составе поисковой системы авторского словаря — дополнительный инструмент для углубленного изучения творчества писателя, в частности, для выявления способов образования дериватов, в том числе окказионализмов, характерных словообразовательных морфем, что в итоге позволит дополнить картину идиостиля А. П. Чехова.

Литература

Тихонов А. Н. Словообразовательный словарь русского языка: в 2-х т. М.: Русский язык, 1985.

N. A. Rebetskaya

*V. V. Vinogradov Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences
(Russia, Moscow)
n.reb@mail.ru*

THE DICTIONARY OF ROOT WORD FAMILIES AS A TOOL FOR IDENTIFYING THE DERIVATIONAL FEATURES OF A. P. CHEKHOV'S IDIOSTYLE

In the search system of the database of the project “Chekhov’s Language Dictionary”, being implemented at the Institute of the Russian Language, there is an option to search for word families which are a collection of single-root words with vivid semantic connections. This option allows advanced searches in the database, in particular for words with alternating roots.

Besides, this option is an additional tool for in-depth study of the writer’s work, in particular, for identifying ways of forming derivatives, including occasionalisms, characteristic word-formative morphemes, which ultimately will complement the picture of A. P. Chekhov’s idiosyle.

Key words: author’s dictionary, database search system, word family, morpheme.

References

Tikhonov A. N. *Slovoobrazovatel'nyi slovar' russkogo yazyka: v 2 t.* [Word-formation dictionary of the Russian language: in 2 volumes]. Moscow, Russkii Yazyk Publ., 1985.

В. В. Фещенко

Институт языкознания РАН

(Россия, Москва)

vladimirfeshchenko@iling-ran.ru

ЯЗЫКОВОЕ НОВАТОРСТВО АНДРЕЯ БЕЛОГО В СВЕТЕ ТЕОРИИ ЛИНГВОКРЕАТИВНОСТИ¹

В статье рассматриваются словотворческие техники в текстах А. Белого в свете теории лингвокреативности, разрабатываемой лингвистами в последнее время. Под языковой креативностью понимается в данном случае индивидуально-авторская система преобразования языковых средств. Из всех уровней лингвокреативности в текстах Белого особо активны уровни словообразовательный и синтаксический, а точнее их связь. Проанализированы примеры неологизмов автора в текстах разного жанра (стихотворные, художественно-прозаические, теоретико-эссеистические, философские) в их ближайшей сочетаемости и синтаксической развертке. Делается вывод о том, что для А. Белого характерна как языковая, так и дискурсивная креативность. Языковая креативность охватывает все уровни языка, с которыми работает писатель в самых разных жанрах текстов. Дискурсивная креативность выдвигает на первый план отдельные параметры лингвокреативности. В частности, в области словообразования и неологии для художественного дискурса (и соответственно для эстетической лингвокреативности) более активным является уровень фонетический и ритмический, а для теоретических дискурсов (в трактатах, эссе) более актуальным оказывается креативность понятийная (эвристическая). тяготеющая к терминотворчеству. Словотворчество для А. Белого — переходный процесс между образной выразительностью и понятийным познанием.

Ключевые слова: лингвокреативность, язык, дискурс, А. Белый, неология, словообразование, синтаксис.

¹ Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 19-18-00040) в Институте языкознания РАН.

Язык есть орудие художественного творчества и язык есть орудие познания...

А. Белый. О художественном языке (1920)

Со времен классических для лингвопоэтики работ Л. А. Новикова [1990] и Н. А. Кожевниковой [1992], впервые после официального забвения писателя приблизившихся к теме языкового новаторства Андрея Белого, язык его произведений, его идиостиль очень редко становится объектом внимания лингвистов. Во многом объясняется это трудностью его текстов, усложненностью языка и исключительным своеобразием его писательской манеры, требующим комплексных методик анализа для адекватного научного описания. Не в последнюю очередь исследователя может смущать дискурсивная гетерогенность его письма, амплитуда напряжения между художественным и научным, фикциональным и автобиографическим, частным и публичным способами выражения и коммуникации. Эти особенности — и трудности их анализа — отмечаются в вышедшей недавно книге [Левина-Паркер, Левин 2020], в которой дается оригинальная литературоведческая трактовка косноязычия писателя, преимущественно на материале романа «Петербург».

В нашей работе [Фещенко 2009] была дана лингвистическая характеристика беловского языкового эксперимента на фоне некоторых других стратегий преобразования языка в русской и мировой экспериментальной литературе. Нами было установлено, что языковое новаторство Белого затрагивает множество уровней языкового выражения, от фонического до текстового, при этом самым характерным именно для Белого является словоритмический эксперимент, т. е. активная неологизация наряду с различными трансформациями ритма и метра. Это отличает его эксперимент от, например, хлебниковского, в котором неологизация редко зависит от ритма и метра и скорее парадигматична, нежели синтагматична. А с экспериментом Маяковского синтагматичность как раз его сближает.

При этом особенностью экспериментального письма Белого является сочетаемость слов в построении фразы, будь то поэтической, философской или эпистолярной. В статье «Магия слов» он писал об этом так: «<...> то единственное, на что обязывает нас наша жизненность, — это творчество слов; мы должны упражнять свою силу в сочетаниях слов <...> Реальная сила творчества неизмерима сознанием; сознание всегда следует за творчеством; стремление к сочетанию слов, а следовательно, к творчеству образов, вытекающих из нового словообразования, есть показатель того, что корень творческого утверждения жизни жив, независимо от того, оправдывает или не оправдывает сознание это стремление» [Белый 2010: 320–328].

Оригинальная теория и практика ритма Белого делает словосочетательный и интонационный уровни его текстов самыми инновационными. Как уже показывалось исследователями и как будет более пристально показано здесь на примерах, беловское словотворчество не только системно, но и, как правило, серийно и синтагматично, т. е. неологизмы возникают в тексте очень часто в окружении своих грамматических вариантов или грамматических паронимов, т. е. мотивированы всей ритмико-синтактической тканью дискурса.

Задача данной статьи — рассмотреть языковое новаторство Белого в свете теории лингвокреативности, разрабатываемой лингвистами в последнее время. Теория лингвокреативности изучает различные степени изменений и трансформаций, происходящих в языке и дискурсе под воздействием либо объективного социокультурного процесса, либо субъективных авторских речевых действий.

В теории лингвокреативности различаются две разновидности этого процесса:

— **Лингвокреативность-1.** Говоря о «творческом аспекте» повседневного пользования языком, Н. Хомский выделяет такие его свойства, как «безграничная множественность целей и свобода от контроля посредством внешней стимуляции» [2005: 25]. «Лингвокреативность» в такой трактовке приравнивается к «изменчивости» и способности к воображению, свойственным человеческому разуму в отличие от других живых существ и систем. Хомскианское понимание языковой креативности — универалистское; согласно ему, лингвокреативность есть способность человека «творчески конструировать и интегрировать различные ментальные образования в режиме реального речевого общения» [Ирисханова 2004: 17]. И. В. Зыковой дается общая характеристика лингвокреативности, сближающаяся с хомскианской трактовкой: «Лингвокреативность представляет собой, в сущности, реализацию (и / или воплощение) креативных возможностей языковой системы на самых разных ее уровнях и в отношении самых разных аспектов ее функционирования» [2017: 628]. Одной из основных функций креативной способности языка, согласно этой концепции, является создание языкового канона и реализация языковой нормы. Таким образом, речь идет о коллективной лингвокреативности.

— **Лингвокреативность-2.** Под ней понимается индивидуально-авторская система преобразования языковых средств. Эта лингвокреативность во второй степени особенно характерна для художественного дискурса и в целом для реализации эстетической функции языка. Теория языкового творчества на авторском уровне опирается в отечественной традиции на концепции В. В. Виноградова, Г. О. Винокура, В. П. Григорьева.

Антиномичность двух этих пониманий креативности — коллективной и индивидуальной — осознавалась многими ведущими лингвистами: В. Фон Гумбольдтом, А. А. Потебней, Ф. де Соссюром. Не будучи лингвистом, поэт Андрей Белый также обращал внимание на эту дихотомию: «Язык, с точки зрения Гумбольдта и Потебни, есть творчество индивидуальное, переходящее в творчество индивидуально-коллективное и стремящееся расшириться универсально <....>» [Белый 2006а: 201]. Эта антиномичность позволяет рассматривать лингвокреативность и в координатах язык-дискурс. Креативность на уровне дискурса может не сопровождаться креативностью на уровне языка (см. об этом соотношении [Соколова 2020]). Кроме того, Лингвокреативность-2 может также рассматриваться в двух функциональных аспектах: эстетическом и эвристическом (см. подробнее [Феценко 2020]). Наконец, говоря о языковой креативности в художественном дискурсе, нельзя не сослаться на разграничение Г. О. Винокуром новаторства стилистического и новаторства языкового [Винокур 2006: 7]. Винокур успешно применил это разграничение в работах о Маяковском, Хлебникове и Крученых.

Андрей Белый не попал в орбиту его исследований. Между тем, языкотворчество Белого — хороший пример различных уровней и параметров лингвистической креативности. Далее остановимся на лингвистических механизмах языковой и дискурсивной креативности в конкретных текстах Белого.

Как было отмечено выше, из всех уровней лингвокреативности в текстах Белого особо активны уровни словообразовательный и синтаксический, а точнее их связь. Рассмотрим теперь примеры неологизмов Белого в текстах разного жанра в их ближайшей сочетаемости и синтаксической развертке. Для целей этой статьи были отобраны небольшие тексты или фрагменты текстов разных жанров (объемом около 1000 слов каждый), для сопоставления меры и способов использования в них неологизмов, т. е. лингвокреативности на словообразовательном уровне.

Эстетически самым «чистым» жанром, который у Белого практически никогда не смешивается с другими, являются его стихи, т. е. поэтический дискурс. Так, в поэме «Христос Воскрес» встречаются следующие неологизмы (здесь и далее выделены полужирным шрифтом) в их ближайшей сочетаемости в порядке встречаемости в тексте:

- Сиянием **омолнило** ↔ **омолнилась** голова
- Труп из «вне-времени» ↔ из пустыни **вне-времени**
- Бурей **вострубленной** ↔ Сын, **Возлюбленный**
- **Заря** огромными зорями ↔ **Заряло** из **вне-времени** ↔ **Прорезалась** Назаря
- Глаз **остеклею** впадиною ↔ голова окровавленного
- **Выструиваясь** из земли ↔ **Вытарчивающие** окрест
- **Прордейте** цветами ↔ **прозеленейте** березами
- **Распропагандированного** паровика ↔ **раскидывает** свои блески [Белый 2006б: 9–24].

В перечне словосочетания, содержащие лексические новообразования, расположены в рядах близких им по звучанию или по грамматическим формантам сочетаний. Как видно, в основном, здесь используется префиксальное и конфиксальное образование глаголов и прилагательных, причем конкретные приставки паронимически «запараллеливают» словоформы: **омолнило** ↔ **омолнилось**, **вострубленной** ↔ **возлюбленной**. Вступает в действие словообразовательный параллелизм с паронимической и ритмической мотивировкой. Сочетания слов, содержащие неологизмы, запускают новые серии и парадигмы неологизмов: неологизм-концепт **вне-время** в сочетании с «**заряло**» и под влиянием словоформ **зорями** и **Назаря** влечет образование деепричастного неологизма **заряя**). При этом неологизмы типа **вне-время** начинают тяготеть к философским концептам, которые Белый во всю силу использует в своем философском дискурсе (см. ниже).

В стихах Белого начала 1920-х гг. встречается наибольшая концентрация неологизмов, и эта неологизация подкрепляется неконвенциональным использованием ритма (свободного стиха), синкопированного синтаксиса, авторской пунктуации, необычного графического оформления стиха. На примере контекстов из цикла «После разлуки (Берлинский песенник)» можем видеть и паронимическую мотивацию

неологизмов на чисто звуковом уровне (*Молний малиновых нам / Миготня*), и грамматический параллелизм в их создании (*выбрызгов ↔ вывизгов*), и производство этих неологизмов в различных глагольно-именных парадигмах (*брызнь ↔ брызни ↔ взбрызни*). В этом фрагменте из цикла используется два из таких способов новообразования: конфикация (*плакать ↔ исплакалось*) и словосложение (*золотоокие ↔ золото-карие*):

Сердце — исплакалось: плакать —

Нет

Мочи!..

Сердце мое, —

Замолчи и замри: —

В золотоокие, долгие ночи,

В золото-карие

Гари

Зари... [Белый 2006б: 79]

В силу вертикальных стиховых связей они оказываются паронимически мотивированы и друг другом (согласные л-к).

В художественной прозе Белого неологизмов встречается больше, чем в поэзии, и особенно неологизирующей становится проза 1920-х гг.² Ритм здесь, как и в стихах, остается главенствующим мотивирующим фактором серийного словообразования, но к вертикальным стиховым связям тут добавляются еще и, так сказать, диагональные. Проза Белого вбирает в себя стиховое измерение и выводит его в трехмерное пространство вертикально-горизонтально-диагональных связей (что согласуется с собственным его убеждением, что «проза есть тончайшая и полнозвучнейшая из поэзий»). На первых страницах повести «Котик Летаев» неологизмы встречаются в следующем окружении:

- *Крылорогими тучами*
- *Взошло полноумие*
- *В моем небе духовно-душевности*
- *А изливы — ветрятся, ветвятся; и — листятся*
- *Красным исжаром*
- *В беспокровности таяло все*
- *Строилась — мысль-ковчег*
- *Красноярыми сворами*
- *Переживаю титанности*
- *Нуллионы Эонов*
- *Непробудности мне роились*
- *Не носимости в вихрях бессмыслицы, развиваемой тысячекрыло*
- *Словом — старухинское*

² Неологизмам в прозаических текстах Белого посвящены работы Н. Т. Тарумовой, например, [Тарумова, Шумарина 2001], и кандидатская диссертация [Кошелева 2003].

- Все начинало *старушиться*
- Откровенно *старушечье*
- *Безобразие* строилось в образ
- В тебя *полувлипла*
- Ярко-красные *пучности*
- в *водоворотно-пустом* — оказывалось: *незримо-лежащим*
- Молнийный *многоног огнерогими* стаями
- *Вне-телесных* моих состояний [Белый 1997: 385–404].

Видим, что используется весь арсенал словообразовательных возможностей. Обращает на себя внимание и значительно большее по сравнению со стихами тяготение к неологизмам-понятиям: *полноумие, духовно-душевность, беспокровность, мысль-ковчег, безобразие, вне-телесный*. Еще больше, чем в чистой поэзии, задействуется парадигматический потенциал новых слов, как в ряду *старухинское* ↔ *старушиться* ↔ *старушечье*, который кроме собственно производности своих форм ресемантизирует саму основу новообразования, актуализируя смысл «старости-разрухи»: *старушиться* ← *рушиться*. В «Крещеном китайце» много случаев, когда окказиональные ониматопеи и междометия производят целые именные и глагольные парадигмы, как, например, словечко *пфук*: *Пфука, пфукнув, пфукнет, пфукая, пфукиństwo, пфуканье*. Чаще всего это — прием карикатуризации персонажа, в данном примере — старичка, ср. развертку неологизма в тексте:

ПФУКИНСТВО

В нашей квартире давно поселился «старик», прибывающий в комнаты ночью: из комнат, им замкнутых; там — кладовая, в которой я не был; туда, вероятно, проходят чрез темную комнатку (водопроводчик выходит оттуда); «старик» коренится давно в кладовой — в паутиннике: *Пфука!*

<...>

Он *пфукнет*, —
— как еж! —

<...>

Задохнешься в беге — одно остается: упасть, закрыв личико — лбом в паутинники: в пол; и ты ясно горячее *пфуканье* мокрого носа в затылок: услышишь; нет, нет, не кусается...

<...>

— *пфукает* Пфука во мне; проходил, приходил: головастой гориллою, скифом (— «Перевоплощение, мой Лизок, так сказать!»); нанялся в родовые, в родные и в скотные, стал — родовым домовым; —
— да! —

— Он, папою в папе отчмокав, зачмокает мною во мне; очевидно: вселенная, — «*пфукиństwo!*»

<...>

там возится он, чифучиря, чихая и *пфукая* [Белый 1997: 238–252].

Если обратиться к нехудожественной и не совсем художественной прозе Белого, а именно той, которая тяготеет к эссеистичности и научности, можно отметить тенденцию к словообразованию на основе терминотворчества. Так, в трактатах по теории слова на первых страницах текстов встречается ряд метапоэтических новообразований-словосочетаний:

«Глоссолалия»

- **Метафорным** облаком
- **Неизливных** понятий
- **слово-образ**
- **разъедаемых** звуков
- **построяющей** звуки
- **безобразный** корень
- **оплотневали** согласными
- **словари** звуко-образов
- **влетания** воздуха
- **червонится** звук
- **двулучие** рук
- **звукословием** выражаем

[Белый 2018: 866–870]

«Жезл Аарона»

- **Слово-термин**
- **Слово-образ**
- **Лунность**
- **Земность**
- **Твердением** мысли
- **Беззначностей**
- **Расщепы** словесного органа
- **Змейностью**
- **Жердь-жезл**
- **Слово-жезл**

[Белый 2018: 95–103]

«Ритм как диалектика»

- **расстав** слов
- **препинательный** знак
- **манифестационно-интонационный** стиль
- **«научка»**
- **Сворот** мировых осей
- **Научное мимикри**
- **Стиховеды-номенклатуристы**
- **Трансформы** строчных форм

[Белый 2014: 7–15]

Хотя Белый сам указывал, что «критиковать научно его абсолютно бессмысленно», его дискурсивная креативность в такого рода текстах сближается с научным терминотворчеством (например, в синхронном ему срезе с дискурсом В. Б. Шкловского при всем их антагонизме). В подобного рода текстах к эстетической функции добавляется эвристическая (в данном случае — метаязыковая). Составные слова (*слово-образ, звуко-образ, звукословие, слово-термин, звуко-образо-смысл*) служат характерным для этого жанра способом эвристического словотворчества. При этом в научном дискурсе Белого (более всего — в стиховедческих работах) по-прежнему мотивация словообразования и терминообразования подчиняется ритму. «Ведь и наука — поэзия», — писал он в «Ритме как диалектике» [Белый 2014: 9]³.

Еще одной характерной чертой беловского нефикционального (теоретического) прозаического дискурса является повсеместная метафоризация. Метапоэтические словосочетания всегда строятся как метафоры: *поэтический организм, ритмический жест, словесное древо, язык языков, живое слово* и т. п. При этом окказионально возникающие термины не застывают, редко повторяются, что не очень характерно для научного дискурса как такового. Тут скорее наблюдается процесс рождения научного дискурса, вулканическая лава терминообразования.

Часто имеет место детерминологизация существующих терминов, в частности лингвистических: «язык» как абстрактное явление уподобляется анатомическому

³ Метапоэтические работы А. Белого собраны теперь в издании под редакцией Е. В. Глухой и Д. О. Торшилова [Белый 2018], представляющем его как теоретика слова в достаточно полном объеме.

языку в «Глоссолалии», а «корень слова» трактуется как метафора на основе уподобления слова и древа, ср. в «Жезле Аарона»:

*Где же единство многоветвистого дуба? В корневом ли начале, в вершине ли? Обыкновенно жизнь дерева сосредоточена в очень тонком пласте меж корой и толщею; в древесине, в коре — ж и з н и собственно нет; наша статика представлений о содержанье и форме поэзии суть кора с древесиною; древесина есть толща формы; кора — покрывающий эту толщу поверхностный строй остановившихся мыслей; соединение формы и мысли (коры с древесиною), одинаково, отлагающее внутрь — матерью слова, во в не — содержание слова есть тонкий слой образов: промежуточный, живой слой, еле-еле увлеченный, передает водяное питание листьям от корня; через него пробегает питание с листьев к корням. Собственно содержанье и форма — не к о р а с д р е в е с и н о ю , а невидимые обыкновенному оку **многолистая** словесная крона и словесное корневище; для узрения **многоветвистой** древесной вершины необходимо усилие приподымания глаз: надо нам приподнять себе вверх — выше, выше! — горизонт представлений о содержании слова; для узрения **многоцепких** корней необходима работа разрытия почвы; необходимо в себе углубить — глубже, глубже! — свои представления о звуке, чтобы открыть под хрустящую древесину звука — звук, спаянный с почвою. Представление о понятийном содержанье поэзии грубо в нас, как кора; представление словесного звука в нас еще материально; оно — **древесинная** толща; содержание — динамично, **многоветвисто, тысячелисто**, текуче и звучно; содержание неразрывно связано, скажем мы, с зацветающим вишенным белоцветом, с цветами и с п ч е л а м и на цветах; содержания суть с у щ е с т в а жизни, мысли, живые, крылатые, певчие; форма связана с многообразным **проростом** корней, точно лапами вцепившихся в почву [Белый 2018: 142–143].*

Метапоэтическая метафоризация сопровождается обильными лексическими новообразованиями, опять-таки выстраивающимися в ряды, серии: **многолистая, многоветвистой, многоцепких, многоветвисто, тысячелисто**.

Наконец, остается отметить особенности словесных новообразований в текстах писателя, которые близки к философскому дискурсу. В них неологизация используется реже, но почти всегда возникающие неологизмы являются понятиями. Наиболее частотный способ образования таких неологических понятий — разложение существующих понятий в дефисном написании. В тексте «Основы моего мировоззрения» таким способом образуются философские термины **по-знание, после-знание, со-знание, до-знание, само-со-знание, со-мыслие**. Ср. в тексте:

Если по-знание — после-знание, то со-знание по отношению к познанию есть до-знание; это первое ограниченное понятие о данном сознании, первые вопросы теории знания предварены вопросами об отношении знания и познания к миру сознания; пересечение гносеологии с подлинной теорией знания здесь; проблема сознания есть проблема о том, как возможно нам цельное

знание; организация сознания нашего и есть цельное знание Соловьева; оно и система познаний и, одновременно, система переживаний, и форма, и содержание; так: и форма, и содержание, и объект, и субъект нам даны в том, что есть не субъект, не объект; дискурсивное мышление противопоставляет субъекта объекту; но и субъект, и объект уже формы познания, внутри чего-то лежащие; способ лежания этого не может оформлен быть при помощи наших дискурсий; он есть интуиция.

<...>

Смычка знания есть **со-мыслие**, соединение мыслей, вычлененных из первоначальной цельности сознания, возвращающее сознание сквозь знания к себе самому. Осмысленное познание автономно; оно себя сознающее знание [Белый 1999: 15–17].

Итак, для Андрея Белого как новатора языка характерна как языковая, так и дискурсивная креативность. Языковая креативность объемлет все уровни языка, с которыми работает Белый в самых разных жанрах текстов. Дискурсивная же креативность выдвигает на первый план отдельные параметры лингвокреативности. В частности, в области словообразования и неологии для художественного дискурса (и соответственно для эстетической лингвокреативности) более активным является уровень фонетический и ритмический, а для теоретических дискурсов (в трактатах, эссе) более актуальным оказывается креативность понятийная (эвристическая), тяготеющая к терминотворчеству. Для самого Белого было важно триединство **слова-образа**, **слова-термина** и **слова-мифа**. Словотворчество для него — переходный процесс между образной выразительностью и понятийным познанием.

Литература

- Белый А. Собрание сочинений. Котик Летаев. Крещеный китаец. Записки чудака. М.: Республика, 1997. 543 с.
- Белый А. Основы моего мировоззрения // Белый А. Душа самосознающая. М.: Канон+, 1999. 560 с.
- Белый А. Мысль и язык (Философия языка А. А. Потебни) // Семиотика и Авангард: Антология. М.: Академический Проект; Культура, 2006а. С. 199–211.
- Белый А. Стихотворения и поэмы. Т. 2. СПб.; М: Академический проект, Прогресс-Плеяда, 2006б. 654 с.
- Белый А. Собрание сочинений. Символизм. Книга статей. М.: Культурная революция; Республика, 2010. 572 с.
- Белый А. Собрание сочинений. Ритм как диалектика и «Медный всадник». М.: Дмитрий Сечин, 2014. 528 с.
- Белый А. Жезл Аарона. Работы по теории слова 1916–1927 гг. М.: ИМЛИ РАН, 2018. 960 с.
- Винокур Г. О. Маяковский — новатор языка. М.: КомКнига, 2006. 152 с.
- Зыкова И. В. Метаязык лингвокультурологии: Константы и варианты. М.: Гнозис, 2017. 752 с.

Ирисханова О. К. Лингвокреативные основания теории номинализации. Дис. ... докт. филол. М., 2004. 332 с.

Кожеевникова Н. А. Язык Андрея Белого. М.: Институт русского языка РАН, 1992. 256 с.

Кошелева С. В. Новообразования в идиолекте Андрея Белого: На материале романов «Петербург» и «Москва». Дис. ... канд. филол. наук. Орел, 2004. 181 с.

Левина-Паркер М., Левин М. Шедевр трудного чтения: «Петербург» Андрея Белого. СПб.: Нестор-История, 2020. 584 с.

Новиков Л. А. Стилистика орнаментальной прозы Андрея Белого. М.: Наука, 1990. 184 с.

Соколова О. В. Дискурс-«логофаг»: границы лингвокреативности и стереотипности в рекламе // Критика и семиотика, № 1, 2020. С. 114–142.

Тарумова Н. Т., Шумарина И. В. Неологизмы в творчестве Андрея Белого как объект лингвистического исследования // Текст. Интертекст. Культура: Материалы международной научной конференции (Москва, 4–7 апреля 2001 года). М.: Азбуковник, 2001. С. 509–519.

Фещенко В. В. Лаборатория логоса: Языковой эксперимент в авангардном творчестве. М.: Языки славянских культур, 2009. 392 с.

Фещенко В. В. От лингвоэстетики к лингвоэвристике: словотворчество в художественном и научном дискурсах // Критика и семиотика, № 1, 2020. С. 92–113.

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

V. V. Feshchenko

*Institute of Linguistics of the Russian Academy of Sciences
(Russia, Moscow)*

vladimirfeshchenko@iling-ran.ru

ANDREY BELY'S LINGUISTIC INNOVATION IN TERMS OF THEORY OF LINGUISTIC CREATIVITY

The article examines word-creation techniques in the texts of A. Bely in the light of the theory of linguistic creativity, developed by linguists in recent years. In this case, linguistic creativity is understood as an individual author's system for transforming linguistic means. Of all the levels of linguistic creativity in Bely's texts, the levels of word-formation and syntax, or rather their interconnection, are especially active. The author analyzes examples of the writer's neologisms in texts of different genres (poetic, fictional, theoretical, essayistic, philosophical) in their closest contexts and syntactic unfolding. Both language creativity and discourse creativity are at play in Bely's oeuvre. Language creativity encompasses all levels of language with which a writer works in a variety of genres of texts. Discourse creativity brings to the fore the individual

parameters of linguistic creativity. In the field of word formation and neology, for artistic discourse (and, accordingly, for aesthetic linguistic creativity), the phonetic and rhythmic levels are more active, and for theoretical discourses (in treatises, essays), conceptual (heuristic) creativity is more relevant, gravitating towards term creation. Word-creation for A. Bely is a transitional process between figurative expressiveness and conceptual knowledge.

Key words: linguistic creativity, language, discourse, A. Bely, neology, word formation, syntax.

References

Bely A. [Foundations of my worldview]. Bely A. *Dusha samosoznayushchaya* [Self-conscious soul]. Moscow: Canon + Publ., 1999. 560 p. (In Russ.)

Bely A. *Sobranie sochinenii. Kotik Letaev. Kreshchenyi kitaets. Zapiski chudaka* [Collected Works. Kitty Letaev. Baptized Chinese. Eccentric notes]. Moscow: Respublika Publ., 1997. 543 p.

Bely A. *Sobranie sochinenii. Ritm kak dialektika i «Mednyi vsadnik»* [Collected Works. Rhythm as dialectic and The Bronze Horseman]. Moscow: Dmitry Sechin Publ., 2014. 528 p.

Bely A. *Sobranie sochinenii. Simvolizm. Kniga statei* [Collected Works. Symbolism. Book of articles]. Moscow, Kul'turnaya Revolyutsiya Publ.; Respublika Publ., 2010. 572 p.

Bely A. [Thought and language (Philosophy of the language of A. A. Potebnya)]. *Semiotika i avangard: Antologiya* [Semiotics and Avant-garde: Anthology]. Moscow: Akademicheskii Proekt Publ.; Kul'tura Publ., 2006a, pp. 199–211. (In Russ.)

Bely A. *Stikhotvoreniya i poemy. T. 2.* [Poems and large poems. V. 2]. St. Petersburg; Moscow, Akademicheskii Proekt Publ., Progress-Pleyada Publ., 2006b. 654 p.

Bely A. *Zhezl Aarona. Raboty po teorii slova 1916–1927 gg.* [Rod of Aaron. Works on the theory of the word 1916–1927]. Moscow, Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, 2018. 960 p.

Chomsky N. *Cartesian linguistics. A chapter in the history of rationalist thought*. Cambridge: CUP, 1966. 164 p. (Russ. ed.: Chomsky N. *Kartezianskaya lingvistika. Glava iz istorii ratsionalisticheskoi mysli*. Moscow: URSS Publ., 2005. 232 p.).

Feshchenko V. V. [From linguoaesthetics to linguoheuristics: word creation in artistic and scientific discourses]. *Kritika i semiotika* [Critique and semiotics], no. 1, 2020, pp. 92–113. (In Russ.)

Feshchenko V. V. *Laboratoriya logosa: Yazykovoi eksperiment v avangardnom tvorchestve* [Laboratory of the logos: Linguistic experimentation in Avant-Garde creativity]. Moscow: Yazyki Slavyanskikh Kul'tur Publ., 2009. 392 p.

Iriskhanova O. K. *Lingvokreativnye osnovaniya teorii nominalizatsii. Diss. dokt. filol. nauk* [Linguistic and creative foundations of the theory of nominalization. Dr. philol. sci. diss.]. Moscow, 2004. 332 p.

Kozhevnikova N. A. *Yazyk Andrey Belogo* [Andrey Bely' language]. Moscow, Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences, 1992. 256 p.

Kosheleva S. V. *Novoobrazovaniya v idiolekte Andrey Belogo: Na materiale romanov "Peterburg" i "Moskva". Diss. cand. filol. nauk* [Neologisms in Andrei Bely's idiolect: Based on the novels "Petersburg" and "Moscow"]. Cand. philol. sci. diss.]. Orel, 2004. 181 p.

Levina-Parker M., Levin M. *Shedevr trudnogo chteniya: "Peterburg" Andrey Belogo* [A masterpiece of hard reading: "Petersburg" by Andrei Bely]. St. Petersburg, Nestor-Istoriya Publ., 2020. 584 p.

Novikov L. A. *Stilistika ornamental'noi prozy Andrey Belogo* [The stylistics of Andrei Bely's ornamental prose]. Moscow, Nauka Publ., 1990. 184 p.

Sokolova O. V. [Discourse-"logophagus": the boundaries of linguocreativity and stereotypes in advertising]. *Kritika i semiotika* [Critique and semiotics], no. 1, 2020, pp. 114–142. (In Russ.)

Tarumova N. T., Shumarina I. V. [Neologisms in the work of Andrei Bely as an object of linguistic research]. *Tekst. Intertekst. Kul'tura: Materialy mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii (Moskva, 4–7 aprelya 2001 goda)*. [Text. Intertext. Culture: Materials of an international scientific conference (Moscow, April 4–7, 2001)]. Moscow, Azbukovnik Publ., 2001, pp. 509–519. (In Russ.)

Vinokur G. O. *Mayakovskii — novator yazyka* [Mayakovsky as a language innovator]. Moscow, KomKniga Publ., 2006. 152 p.

Zykova I. V. *Metayazyk lingvokul'turologii: Konstanty i varianty* [Cultural linguistics metalanguage: Constants and variants]. Moscow, Gnosis Publ., 2017. 752 p.

М. В. Ляпон

Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН

(Россия, Москва)

lyapon@list.ru

ДИАПАЗОНЫ ОБРАЗНЫХ АНАЛОГИЙ (В. НАБΟКОВ: САМОПРЕЗЕНТАЦИЯ; ПОИСКИ ИДИОНОРМЫ)

«Идиолект» — языковая реальность, доступная непосредственному наблюдению. В отличие от понятия «стиль», идиолект менее сложен смысловыми различиями: созданный по модели слова «диалект», идиолект ориентирован на поиск речевого портрета создателя текста. В нашем случае речь идет о В. В. Набокове. Автор противостоит догматически однозначному пониманию жанра, воссоздавая собственную биографию как абстрактную комбинацию, в которой синтезировано прожитое (действительное) и воображаемое (приписанное персонажам). Набоков убеждает своего адресата: для воспроизведения того, что забыто (фрагмента из текста или «фрагмента» бытийного), нашей памяти бывает достаточно намека из одного-двух слов. Роль суфлеров в таких случаях могут выполнять: (1) сам факт соседства словесных единиц; (2) акустические впечатления, обусловленные фонетическими свойствами этих единиц; (3) визуальные картинки, симулирующие работу зрительных и других анализаторов. Оценивая собственную идионорму (позиция изнутри), писатель способен обнаружить пронизательность не меньшую, чем психолог-профессионал — наблюдатель извне, язык которого лишен метафоричности, улавливающей тонкости симптома. Экспериментальная метафора рассчитана на непосредственный сенсорный отклик адресата. К исследованию привлечены новые материалы, подтверждающие соотносительность речевого почерка с особенностями индивидуального ума личности, отвергающей тиражированные приемы изобразительности. Набоков убеждает читателя в том, что сам язык предоставляет в наше распоряжение «программное обеспечение», которое не ограничивает творческую инициативу исполнителя речевых актов, коммуниканта в широком смысле слова. Текст Набокова — авторитетный источник, насыщенный материалом к словарю метафоричности писателя.

Ключевые слова: Набоков В. В., стратегии чтения, материалы к реконструкции образа автора, экспериментальная метафоричность писателя.

Поскольку субъективный фактор есть нечто столь же неумолимо данное, как протяженность моря и радиус земли, постольку и субъективный фактор притязает на всё значение мироопределяющей величины, которая никогда и нигде не может быть скинута со счета.

К. Г. Юнг

Современное набоковедение — это активный отклик на творческое наследие Набокова во всем жанровом многообразии этого наследия. Адресат Набокова — это в первую очередь его читатель наедине с книгой, аудитория студентов, но также диалогические партнеры в условиях интервью и личной переписке автора. Набоков-адресант — живая функционирующая система во всей совокупности своих индивидуальных характеристик, автор, склонный к интроспекции, способный к адекватной самооценке, полемически акцентуированная личность, ориентированная на опровержение устаревшего стандарта. Иными словами, перед нами информант, который заслуживает внимания исследователей, заинтересованных в источнике из первых рук. Критики Набокова подчеркивают присущее этому автору «глубоко личное искусство игры» и «острое, типично русское чувство соперничества». Сам Набоков относил себя к «любителям словесных приключений»: «Мне нравилось — и до сих пор нравится — ставить слова в глупое положение, сочетать их шутовской свадьбой каламбура, выворачивать наизнанку, заставить их врасплох» [Набоков 1990 III: 360]. Оценивая свою стилистическую идионорму, Набоков прибегает к аналогии с составлением шахматных задач-головоломок. «Меня лично пленяли в задачах миражи и обманы, доведенные до дьявольской тонкости <...> Дело в том, что соревнование в шахматных задачах происходит не между белыми и черными, а между составителем и воображаемым разгадчиком (подобно тому, как в произведениях писательского искусства настоящая борьба ведется не между героями романа, а между романистом и читателем) <...>. В этом творчестве есть точки соприкосновения с сочинительством и в особенности с писанием тех невероятно сложных по замыслу рассказов, где автор в состоянии ясного ледяного безумия ставит себе единственные в своем роде правила и преграды, преодоление которых и дает чудотворный толчок к оживлению всего создания» [Набоков 1990 IV: 290].

Эпистолярные материалы наследия Набокова подтверждают тот факт, что речь идет о личности, одаренной во многих отношениях; при этом писательское призвание было главным делом его жизни. «Писать хочется! Я совершенно не сделан для пестрой здешней жизни — или, вернее, все было бы хорошо, если б отыскать в мелькающем ландшафте каждого дня свою маленькую отчизну, — три-четыре часа, которые можно было бы посвятить писанию» [Набоков 2019: 283–284].

* * *

Наблюдаемое в современной стилистике разнообразие теорий при истолковании одних и тех же фактов — естественная тенденция, которую следует оценивать не как слабость, а как методологическое достоинство. Единообразие ослабляет критическую силу науки: для объективного познания необходим **плюрализм**

интерпретаций. Стратегия Набокова, направленная на поиск доминирующих признаков собственной стилистики, сопоставима с ключевыми принципами американских психологов Генри Меррея и Гордона Олпорта. Отличительные черты их метода: «(1) скрупулезный анализ каждого персонального случая с непременным учетом прошлой жизни индивида; (2) специальный объект внимания — “свободные вербальные отчеты” изучаемой личности (в том числе продукты воображения)» [Холл, Линдсей 1997: 192]. Комбинаторика яви и вымысла — неотъемлемая черта креативной логики Набокова.

Критики Набокова единодушны в том, что каждая строка этого автора — результат большой творческой работы; его текст, запрограммированный на многократное прочтение, адресован читателю, внимательному к мелочам и намекам, брошенным как бы вскользь. «Цинциннат не спал, не спал, не спал, — нет, спал, но со стоном опять выкарабкался, — не спал, спал, не спал, — и все смешалось» [Набоков 1990 IV: 37]. «<...> — Ну что ж, — сказал Цинциннат <...> (Другой Цинциннат, поменьше, плакал, свернувшись калачиком)» [Набоков 1990 IV: 38]. «Вот тогда, только тогда (то есть лежа навзничь на тюремной койке, за полночь, после ужасного, ужасного, я просто не могу тебе объяснить, какого ужасного дня) Цинциннат Ц. ясно оценил свое положение» [Набоков 1990 IV: 11]. Это высказывание Набоков адресует неизвестному диалогическому партнеру, который оценивает состояние персонажа. Кто этот «Я»? И кто этот «Ты», с которым ведет разговор рассказчик, называющий себя «Я»? Читатель, пропускающий в авторском тексте подобные места, остается в неведении, что под именем Цинцинната скрывается не единственный персонаж.

Наблюдая эволюцию своего поэтического опыта, Набоков пишет: «Когда мне было семнадцать лет, я в среднем писал по два стихотворенья в день, из коих каждое отнимало у меня минут двадцать. Качество их было сомнительное <...>. Впоследствии — и поныне — у меня бывали настоящие филологические романы, когда в продолжение месяца — и даже больше — я носился с одним определенным словом, нежно облюбовав его. <...> Я готов испытать китайскую пытку за находку единого эпитета» [Набоков 2019: 74]. Набоков приписывает своему агенту-персонажу собственные муки творчества. «Не умея писать, но преступным путем догадываясь о том, как складывают слова, как должно поступить, чтобы слово обыкновенное оживало, чтобы оно заимствовало у своего соседа его блеск, жар, тень, само отражалось в нем <...>» [Набоков 1990 IV: 52–53]. Название романа «**Приглашение на казнь**» — остроумное авторское иносказание; метафора, как утверждал сам Набоков, иногда бывает «чудовищно буквальной». Творческое наследие Набокова обогащает таксономию собственно психологических параметров индивида, принципиально отвергающего тиражированные приемы изобразительности.

* * *

Метафора как актуализатор внимания к звуковой материи слова; восприятие языка разными рецепторами. Долгосрочная память автора прочно хранит впечатления (слуховые, зрительные, тактильные), стимулируя поиск метафорики, адекватно фиксирующей то, что мучило Набокова в детстве: терния «городской

зимы; как например: когда чулки шерстят в поджилках, или когда на руку, положенную на плаху прилавка, приказчица натягивает тебе невозможно плоскую перчатку. Упомянем далее: двойной (первый раз соскочило) щипок крючка, когда тебе, расставившему руки, застегивают меховой воротник; зато какая з а н и м а - т е л ь н а я п е р е м е н а а к у с т и к и, е м к о с т ь з в у к а, когда воротник поднят; если мы уже коснулись ушей: как незабвенна м у з ы к а ш е л к о в о й т у г о с т и при завязывании (подними подбородок) ленточек шапочных наушников» [Набоков 1990 III: 18]. «Вероятно музыка подходит к концу. Когда появляются эти бурные, з а д ы х а ю щ и е с я а к к о р д ы, это значит, что скоро конец <...> После этого, уже заключительного, уже как будто в с ю д у ш у о т - д а в ш е г о а к к о р д а, пианист нацелился и с кошачьей меткостью взял одну, совсем отдельную, маленькую золотую ноту» [Набоков 1990 II: 396–397].

Творческое наследие Набокова обогащает таксономию собственно психологических параметров индивида, принципиально отвергающего тиражированные приемы изобразительности. Еще несколько иллюстраций.

«Как удивительно такие слова, как “с р а ж е н и е” и “о р у ж е й н ы й”, передают звук нажима» [Набоков 1990 III: 14]. «Как мы счастливы. Шелестящее, влажное слово “с ч а с ь е”, плещущее слово, такое живое, ручное, само улыбается, само плачет» [Набоков 1990 II: 395]. «“Путешествие”, — вполголоса произнес Мартын и долго повторял это слово, пока из него не выжал всякий смысл, и тогда он отложил длинную пушистую словесную шкурку, — через минуту слово было опять живое. “Звезда. Туман. Бархат, бар-хат”, — отчетливо произносил он и все удивлялся, как непрочно смысл держится в слове» [Набоков 1990 II: 187–188]. «Профессор <...> купил два банана, пачку папирос, х р у с т я щ и е простыни газет — и через несколько минут просто летел в уютном отделении континентального экспресса» [Набоков 1996а: 23]. «Утром <...> он почувствовал вдруг, после полугода привычного равнодушия, как приятно войти в о г л у ш и т е л ь н ы й конус ледяного душа» [Набоков 1996а: 11].

Совмещение мимических движений, жестов и говорения. «Подождите, — нёбным голосом повторил он, за п и х и в а я м е ж д у слогами у п р у г и е ч а с т и з е в к а» [Набоков 1990 II: 106]. «“Это экспедиция научная, что ли?” — спросил француз, р а з д а в л и в а я з а д н и м и з у б а м и з е - в о к» [Набоков 1990 II: 261]. «“Как — вы еще не знаете?” <...> (“Он еще ничего не знает”, — обратился Александр Яковлевич д р у г о й с т о р о н о й г о л о с а к кому-то вне телефона)» [Набоков 1990 III: 9]. «Судорожно п р о г л о т и в н е - д о в е р ш е н н ы й з е в о к, Антон Петрович прошел в переднюю» [Набоков 1990 I: 555]. «А я превосходно выспался, — вдруг сказал Антон Петрович, сжав зубы и з е в н у в т о ь к о н о з д р я м и» [Набоков 1990 I: 356].

Коллективное мимическое приветствие. Поддельная мимика. «В угловом кафе на террасе сидела вся компания артистов и, заметив Лика, его приветствовала перелетной улыбкой, которая, собственно, не принадлежала ни одному из них, а п р о б е ж а л а п о в с е м г у б а м, как самостоятельный з а й ч и к» [Набоков 1990 IV: 377]. «Добрый Василий Мартынович пригласил нас “закусить”; <...> ярко возникают у меня в памяти <...> п р е к р а с н о п о д д е -

ланное выражение удовольствия на лице у моего отца при появлении мясного блюда — жаренного в сметане зайца, — которого он не терпел» [Набоков 1990 IV: 223].

Экспериментальная метафора может проходить несколько стадий субъективной проработки; ее автор рассчитывает на пластичность рецепторного аппарата адресата, который вправе варьировать интерпретацию. «Пожилой почтовый чиновник <...> сообщил, что бывал в России и знает немножко по-русски, например, “пацлуй”, да так подмигнул, вспоминая проказы в Царицыне, что его толстая жена набросала в воздухе начало оплеухи наотмашь» [Набоков 1990 IV: 421]. Женщина оскорблена поведением мужа, но вынуждена маскировать свое возмущение. Изображаемый Набоковым казус можно истолковать как творческий вариант эвфемизма.

В романе «Дар» речь персонажа Щеголева (любителя политических прогнозов) иронически сравнивается с мимическими движениями (контролируемыми и произвольными); «<...> Франция соответствовала его предостерегающе приподнятым бровям; <...> какой-то “польский коридор” шел по его пищеводу; в “Данциге” был щелк зубов. А сидел Щеголев на России» [Набоков 1990 III: 143].

Набоков изображает человека, который ощущает себя преступником и испытывает страх разоблачения. «К а ж д у ю ш у т к у Драйера он [Франц, персонаж из романа «Король, дама, валет» — М.Л.] с трепетом поскбливал, взвешивал, принимивался к ней, — нет ли намека, коварной трещинки, подозрительного бугорка. <...> Но ничего этого не было» [Набоков 1990 I: 179].

Страстный апологет неподдельности субъективной метафорики, Набоков утверждает: «<...> правда начнется, только когда писатель возьмет два разных предмета и заключит их в неотменимые оковы своего искусства, или даже когда, подобно самой жизни, сравнив сходные качества двух ощущений, он заставит проявиться их природную сущность, соединив их в одной метафоре, чтобы избавить от случайностей времени» [Набоков 1998: 278–279].

* * *

Пристально исследуя способности своей долгосрочной памяти (зрительной и слуховой), Набоков обнаруживает пробелы — фрагменты из прошлой жизни, которые обречены на забвение. «<...> профессор Бомстон <...> повел меня завтракать в ресторан, который я хорошо знал и который должен был бы о б д а т ь м е н я в о с п о м и н а н и я м и, но переменялась обстановка, даже потолок перекрасили, и о к н о п а м я т и н е о т в о р и л о с ь» [Набоков 1990 IV: 286]. Автор пишет о своем приезде в Англию после семнадцатилетнего перерыва.

Потребность Набокова в самоконтроле — явный признак положительного эгоцентризма¹. В оценке этого человеческого качества Набоков солидарен с позицией

¹ Толкования, отмеченные в лексикографической практике, неправомерно приписывают понятию *эгоцентризм* отрицательные коннотации, отождествляя *эгоцентризм* с *эгоизмом*. Ср., напр.: «Эгоцентризм — крайняя степень эгоизма» [ТСРЯ 2007: 1120]; «Эгоизм — себялюбие, предпочтение своих личных интересов интересам других» [там же].

К. Г. Юнга, который категорически протестует против отождествления эгоцентризма и себялюбия. Такие отождествления вызывают «предубеждение, будто речь идет всегда только о нашем любезном эго. Ничто не может быть превратнее такого предположения» [Юнг 1997: 458]. По мнению Юнга, «<...> слово *субъективно* в некоторых случаях звучит почти как порицание; а выражение *чисто субъективно* имеет всегда значение опасного оружия, предназначенного для удара по тому, кто не всецело убежден в безусловном превосходстве объекта» [Юнг 1997: 457].

При классификации окказиональной метафорики Набокова отдельного внимания требуют аналогии, изображающие собственно проблему поиска адекватного слова. В его трактате, насыщенном пристальным исследованием всех стадий феномена вдохновения на собственном примере, речь идет о переносе замысла на бумагу, то есть о последнем этапе работы писателя с текстом. Именно в это время, когда «пылкий восторг завершил свое дело, и холодное вдохновение надевает очки», возникает опасный враг сочинителя: «ловкие чертенята, именуемые заполнителями пробелов, пытаются вползти по ножкам письменного стола» [Набоков 1996а: 72]. Такая **концептуальная** метафора разворачивается в картинку-сценарий: писатель преследует цель подчеркнуть ключевые принципы собственной стилистической стратегии.

Продуктивность персонологического принципа Набоков демонстрирует в своих лекциях по русской литературе. В цитируемых ниже материалах из этих лекций мы опознаём одновременно и Набокова — читателя Чехова, и Набокова — аналитика, воссоздающего концептуально целостный образ русского интеллигента. «Его [Чехова — М. Л.] спокойный и тонкий юмор пронизывает серость созданных им жизней. Для русской философской или общественно настроенной критики он стал неповторимым выразителем неповторимого русского типа. <...> Он тесно связан с психологической и общественной историей России 19 в. Сказать, что Чехов занят милыми и беспомощными людьми, было бы не совсем точно. <...> Но по-настоящему привлекало русского читателя то, что в чеховских героях он узнавал тип русского интеллигента, причудливое и трогательное существо, малоизвестное за границей и неспособное существовать в Советской России. Чеховский интеллигент был человеком, сочетавшим глубочайшую порядочность с почти смехотворным неумением осуществить свои идеалы и принципы, человеком, преданным нравственной красоте, благу всего человечества, но в частной жизни неспособным ни на что дельное, погрузившим свою захолустную жизнь в туман утопических грез <...>. Таков человек, проходящий в облики врача, студента, сельского учителя и людей других профессий через все рассказы Чехова» [Набоков 1996б: 326–327].

В своих письмах Набоков предстает человеком, который судит о других (и не только о людях) с душевной щедростью и уважением и выражает свою нежность ко всяческому “тварям”, свое любование их прелестью: «Я спасаю мышей, их много на кухне. Прислуга их ловит: первый раз хотела убить, но я взял, и понес в сад,

и там выпустил <...> Душа моя, какой у них кот! Что-то совершенно потрясающее. Сиамский, темного бежевого цвета, <...> с шоколадными лапками <...> и дивные ясно-голубые глаза, прозрачно зеленеющие к вечеру, и задумчивая нежность походки, какая-то райская осмотрительность движений. Изумительный, священный зверь, и такой молчаливый — неизвестно, на что смотрит глазами этими, до краев налитыми сапфирной водой» [Набоков 2019: 43]. Органично вписываются в контекст его писем к Вере пронизанные искренностью фрагменты, в которых Набоков выражает любовь к животным, к маленьким детям, свою тревогу их незащищенностью. «На каждом постаменте парового отопления сидит по кошке, а на кухне скулит двадцатидневный щенок-волчонок. А как-то наш щенок? <...> Посматриваю на младенцев <...>. Мне прямо физически недостает некоторых ощущений, шерсти бридочек, когда отстегиваешь и застегиваешь, поджилочек, шелка макушки у губ, когда держишь над горшочком, н6ски по лестнице, замыкания тока счастья, когда он свою руку перебрасывает через мое плечо» [Набоков 2019: 43–44]. Про сына двоюродного брата Сергея: «Какая прелесть маленький Ники! Я не мог от него оторваться. Лежал красенький, растрепанный, с бронхитом, окруженный автомобилями всех мастей и калибров» [Набоков 2019: 44].

Набоков активно использует важные завоевания искусства: пересматривать будущие духовные стереотипы; осуществлять выбор из множества накопленных человечеством культурных приоритетов; сомневаться в абсолютности однозначных ответов. Иными словами, писатель призывает нас к постоянному поиску. Подчеркивая плюрализм понятия *реальность*, Набоков (писатель-гносеолог) утверждает: «Реальность — вещь весьма субъективная. Можно <...> подбираться к реальности все ближе и ближе; но все будет недостаточно близко, потому что реальность — это бесконечная последовательность ступеней, уровней восприятия, двойных дюнышек, и потому она неиссякаема и недостижима» [Набоков 2003 II: 568].

Литература

- Набоков В. В. Собрание сочинений в четырех томах. М.: Правда, 1990.
- Набоков В. В. Проза. «Искусство, литература и здравый смысл» / Пер. с англ. Н. Ермаковой // Звезда. 1996а. № 11. С. 65–73.
- Набоков В. В. Лекции по русской литературе. М.: Независимая газета, 1996б. 440 с.
- Набоков В. В. Лекции по зарубежной литературе. М.: Независимая газета, 1998. 512 с.
- Набоков В. В. Собрание сочинений американского периода в пяти томах. Т. 2. СПб.: «Симпозиум», 2003. 672 с.
- Набоков В. В. Письма к Вере. М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2019. 704 с.
- ТСРЯ — Толковый словарь русского языка (с включением сведений о происхождении слов). М.: Азбуковник, 2007. 1166 с.
- Холл К., Линдсей Г. Теория личности. М.: КСП+, 1997. 720 с.
- Юнг К. Г. Психологические типы. М.: Университетская книга, 1997. 717 с.

M. V. Lyapon

*V. V. Vinogradov Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences
(Russia, Moscow)
lyapon@list.ru*

RANGES OF FIGURATIVE ANALOGIES (V. NABOKOV: SELF-PRESENTATION; SEARCH OF IDIONORM)

«Idiolect» is a linguistic reality accessible to direct observation. Unlike the concept of «style», the idiolect is less complicated by semantic variations: created by the model of the word «dialect», the idiolect is focused on finding a speech portrait of the creator of the text. In our case, we are talking about V. V. Nabokov. The author stands against dogmatically unambiguous understanding of the genre, recreating his own biography as an abstract combination in which the lived (real) and imaginary (attributed to the characters) are synthesized. Nabokov convinces his addressee: to reproduce what is forgotten (a fragment from a text or a «fragment» of being), a hint of one or two words is enough for our memory. The role of prompters in such cases can be performed by: (1) the very fact of the proximity of verbal units; (2) acoustic impressions determined by the phonic properties of these units; (3) visual images that simulate the work of visual and other analyzers. Assessing his own idionorm (position from the inside), the writer is able to show insight no less than a professional psychologist — an observer from the outside, whose language is devoid of metaphor that captures the subtleties of a symptom. In a metaphorical experiment, our consciousness transcends the boundaries between abstraction and the object; thought makes a «leap» into an alien area, affirming analogy without regard to the degree of similarity. The experimental metaphor is geared towards the immediate sensory response of the addressee. The study involves new materials confirming the correlation of speech pattern with the characteristics of the individual mind of a person who rejects the replicated techniques of visualization. Nabokov convinces the reader that the language itself provides us with “software” that does not limit the creative initiative of the performer of speech acts, a communicant in the broad sense of the word. Nabokov’s text is an authoritative source, rich in material for the dictionary of the writer’s metaphors.

Key words: V. V. Nabokov, reading strategies, materials for the reconstruction of the author’s image, writer’s experimental metaphors.

References

- Hall K., Lindsay G. *Teoriya lichnosti* [Theory of personality]. Moscow, KSP+ Publ., 1997. 720 p.
- Jung C. G. *Psikhologicheskie tipy* [Psychological types]. Moscow, Universitetskaya Kniga Publ., 1997. 717 p.
- Nabokov V. V. *Sobranie sochinenii v chetyrekh tomakh* [Collected works in four volumes]. Moscow, 1990.

Nabokov V. V. [Prose. “Art, Literature and Common Sense”]. *Zvezda*, 1996a, no. 11, pp. 65–73. (In Russ.)

Nabokov V. V. *Lektsii po russkoi literature* [Lectures on Russian literature]. Moscow, Nezavisimaya Gazeta Publ., 1996b. 440 p.

Nabokov V. V. *Lektsii po zarubezhnoi literature* [Lectures on foreign literature]. Moscow, Nezavisimaya Gazeta Publ., 1998. 512 p.

Nabokov V. V. *Sobranie sochinenii amerikanskogo perioda v pyati tomakh* [Collected works of the American period in five volumes]. Vol. 2. St. Petersburg, Symposium Publ., 2003. 672 p.

Nabokov V. V. *Pis'ma k Vere* [Letters to Vera]. Moscow, KoLibri, Azbuka-Atticus Publ., 2019. 704 p.

Tolkovi slovar' russkogo yazyka (s vklyucheniem svedenii o proiskhozhdenii slov) [Explanatory dictionary of the Russian language (including information about the origin of words)]. Moscow, Azbukovnik Publ., 2007. 1166 p.

О. Е. Фролова
 МГУ имени М. В. Ломоносова
 (Россия, Москва)
olga_frolova@list.ru

МОДУС И СРЕДСТВА ЕГО ВЫРАЖЕНИЯ В ИДИОСТИЛЕ А. ПЛАТОНОВА (НА ПРИМЕРЕ ПОВЕСТИ «КОТЛОВАН»)

В статье анализируется модус в повести А. Платонова «Котлован». Эллипсис модусных рамок делает субъект модуса неопределенным: это может быть и повествователь, и персонаж. В тексте также создается коллективный субъект модуса благодаря тому, что в повести присутствует неоднозначно понимаемый субъект, выраженный существительным или местоимением во множественном числе, а также словами *колхоз*, *масса*, *класс*, употребленными метонимически. Анализ частотности употребления модусных глаголов в повести позволяет выделить глаголы *видеть*, *чувствовать*, *знать*. В модусную доминанту текста не входит эмотивный план.

Ключевые слова: модус, модусная рамка, субъект модуса, модусные глаголы, союз цели, частотность, Национальный корпус русского языка.

Исследованию модусных смыслов в высказывании посвящена обширная лингвистическая литература [Апресян 1995; Арутюнова 1988; Балли 1955; Виноградов 1972; Виноградов 1980; Золотова 1982; Золотова и др. 2004; Логический анализ 1988; Падучева 1996; Падучева 2019].

Разделение диктума и модуса восходит к Ш. Балли. Диктум — объективная, модус — субъективная информация предложения. Балли писал: «Логическим и аналитическим выражением модальности служит м о д а л ь н ы й г л а г о л (например, *думать*, *радоваться*, *желать*), а его субъектом — м о д а л ь н ы й с у б ь е к т; оба вместе образуют м о д у с, дополняющий диктум. Модальность — это душа предложения; как и мысль, она образуется в основном в результате активной операции говорящего субъекта» [Балли 1955: 44]. В концепции Балли обращает на себя внимание связь модуса и модальности.

В. В. Виноградов также указывал на связь модуса и модальности [Виноградов 1972: 568–583]. Среди двенадцати функциональных типов модальных слов были выделены авторизующие, указывающие на чужую речь, экспрессивные, оценочные, в том числе по признаку достоверности/недостоверности. Виноградов также

предложил термин *наблюдатель*, с помощью которого можно описывать модус восприятия — пространственно-временной континуум текста [Виноградов 1980: 206, 209, 220, 263].

Понятие *наблюдателя* применительно к лексической семантике было разработано Ю. Д. Апресяном [Апресян 1995], который, рассмотрев различия между первичным и вторичным дейксисом, показал, как временные и пространственные координаты говорящего инкорпорируются в значение слова. Апресян предложил также термин *личная сфера говорящего*, в которую входит сам говорящий, а также «все, что ему близко физически, морально, эмоционально или интеллектуально» [Апресян 1995: 645].

Опираясь на идеи В. В. Виноградова, Г. А. Золотова и ее соавторы Н. К. Онипенко и М. Ю. Сидорова предложили концепцию субъектной перспективы высказывания, в рамках которой возможны различные конфигурации диктума и модуса [Золотова 2004: 229–278]. Модусные рамки с предикатом, выраженным модусным глаголом, отражают характер субъекта модуса — воспринимающего, мыслящего, чувствующего [Золотова и др. 2004: 279]. Модусные рамки формируют и способ описания ситуации, или в терминологии «Коммуникативной грамматики», информативный, реактивный, генеритивный, репродуктивный и волютивный регистры.

Н. Д. Арутюнова предложила четыре плана эксплицитного модуса: сенсорный, ментальный (когнитивный), эпистемический, эмотивный и волитивный [Арутюнова 1988: 109].

Концепция Б. А. Успенского также основывается на различных типах модуса [Успенский 1995]. Модусы в композиции текста описываются как смена различных точек зрения: в планах идеологии, фразеологии, пространственно-временной организации и психологии [Успенский 1995: 19–132].

Е. В. Падучева кроме термина *модус* употребляет также термин *эгоцентрические элементы языка*, описывая восприятие, воспоминание, мнение, эмоциональную реакцию. Падучева предлагает расширенное толкование второго термина, понимая под эгоцентриками не только дейктические слова, но и «показатели <...> субъективной модальности — вводные слова; предложения с эксплицитированной иллюкутивной функцией, модальные слова и частицы, которые подразумевают говорящего» [Падучева 1996: 258]. Типология эгоцентриков Падучевой включает и метатекстовые элементы, и предикаты внутреннего состояния, сходства и подобия, идентификации, слова со значением неожиданности, неопределенные местоимения, оценочные слова [Падучева 1996: 276–284].

Применительно к текстам А. Платонова выявление модусных, субъективных, смыслов затруднено сложным статусом субъекта речи, одновременно принадлежащего миру текста и дистанцирующегося от него. Модусную природу текстов А. Платонова можно усмотреть в речевых аномалиях, которые создают неоднозначный субъект речи [Кобозева, Лауфер 1990; Левин 1998; Радбиль 2012].

Наша цель — показать особенности модуса в повести «Котлован» А. Платонова. Мы намереваемся выявить частотность модусных глаголов *знать*, *узнать*, *понять*, *понимать*, *чувствовать*, *почувствовать*, а также проследить их частотность.

Средства выражения модусных смыслов в тексте зависят от того, как организовано повествование. В «Котловане» рассказ ведется от 3 лица единственного числа, субъект речи не персонифицирован, однако имеет определенный социальный статус.

- (1) *Воцев не знал, куда его влечет, и облокотился в конце города на низкую ограду одной усадьбы, в которой приучали бессемейных детей к труду и пользе. **О** Дальше город прекращался — там была лишь пивная для отходников и **низкооплачиваемых категорий**, стоявшая, как **учреждение**, без всякого двора, а за пивной возвышался глиняный бугор, и старое дерево росло на нем, одно среди светлой погоды*¹.

Неопределенность субъекта модуса создается эллипсисом рамочной конструкции. Читатель догадывается, что перед ним открывается картина окраины города. Выбранные для описания существительное *учреждение* и словосочетание *низкооплачиваемая категория* принадлежат официально-деловому стилю, благодаря этому статус наблюдателя не персонифицируется, а конкретизируется в социальном плане.

- (2) *Воцев взял на квартире вещи в мешок и вышел наружу, чтобы на воздухе лучше понять свое будущее. **О** Но воздух был пуст, неподвижные деревья бережно держали жару в листьях, и скучно лежала пыль на безлюдной дороге — в природе было тихое положение.*

В примере 2 также отсутствует модусная рамка и указание на субъект модуса, т. е. наблюдателем может быть как субъект речи, так и персонаж. Поэтому можно говорить о размытости субъекта модуса — наблюдателя на уровне повествования.

Размытость субъекта модуса на уровне персонажа в его прямой речи создается также благодаря употреблению синекдохи, конструкций во множественном числе и конструкций с предлогом *за* с зависимым словом в винительном падеже.

- (3) ***Мы** уже **не чувствуем** жара от костра классовой борьбы, а огонь должен быть: где ж тогда греться **активному персоналу**!*

Во фразе Сафронова (пример 3) модусный предикат выражен глаголом *чувствовать*, употребленном во множественном числе. Объект *костер классовой борьбы* осмысливается в переносном значении, однако далее говорится о невозможности греться в значении ‘греть себя, свое тело’, поэтому семантика глагола может рассматриваться как диффузная. Словосочетание *активный персонал* является метонимией и употреблено по отношению к группе людей.

- (4) *есть на свете неведомая сила, которая оставила в деревне только тех средних людей, ... какие молча делают полезное вещество и **чувствуют** частичное **счастье**; весь же точный смысл жизни и всемирное счастье должны томиться в груди роющего землю **пролетарского класса**, чтобы сердце молотобойца и Чиклина лишь надеялось и дышало, чтоб их трудящаяся рука была верна и терпелива.*

¹ Цитаты из повести «Котлован» даются по Национальному корпусу русского языка, в котором загружен текст [Платонов 2000].

В примере 4 одно и то же ощущение счастья доступно сразу нескольким *средним* людям. И вновь в данном фрагменте словосочетание *пролетарский класс* — метонимия и имеет референцию к группе внеязыковых объектов.

Актанты, выраженные существительными *колхоз*, *актив*, *масса*, *класс*, *персонал*, выступают как субъекты эмоционального состояния. В примере 4 *всемирное счастье* — это состояние не одного человека, а *пролетарского класса*.

Эмоциональное состояние выражается существительным *грусть* (пример 5) или глаголом *горевать* (пример 6).

- (5) Пользуясь *мирной грустью* колхоза, а также невидимостью актива, старичок кафельного завода и прочие неясные элементы ... вышли из задних клеток и разных укрытых препятствий жизни и отправились вдалеку по своим насущным делам.
- (6) К активу уже успели присоединиться еще человек сто, и вся эта *масса* явно *горевала* о съеденном каким-то неизвестным ртом первом петухе, отчего и погиб последний.

Эти же субъекты выступают как коллективный субъект модуса при модусном предикате (пример 7).

- (7) — Какую лошадь портит, бюрократ! — *думал колхоз*. — Прямо скучно глядеть.

Конструкция с предлогом *за* в значении 'вместо кого-н., замещаая, заменяя кого-н.' предполагает у Платонова замену субъекта эмоционального состояния. Можно интерпретировать пример 8 как эмпатию.

- (8) Почувствовав полный ум, хотя и не умея еще произнести или выдвинуть в действие его первоначальную силу, Воцев встал на ноги и сказал колхозу: — Теперь я буду за вас *горевать*!

Обратимся к союзу *чтобы* / *чтоб*. Национальный корпус русского языка показывает, что *чтобы* употребляется в тексте повести довольно часто — 93 и *чтоб* 53 раза. В простом предложении при личном субъекте целесообразность «устанавливает» персонаж (примеры 9–11). При этом субъект обнаруживает стремление к достижению неконтролируемого состояния. В примере 9 первый инфинитив *наблюдать* описывает зрительное восприятие, которым субъект может управлять, а второй — неподконтрольное страдание. Аналогичная семантическая аномалия, когда субъект стремится к достижению состояния, которое не может контролировать ни в начальной, ни в финальной стадии.

- (9) Воцев сел у окна, *чтобы* наблюдать нежную тьму ночи, слушать разные грустные звуки и *мучиться сердцем*, окруженным жесткими каменистыми костями.
- (10) Ему хотелось беспрерывно заботиться о предметах и устройствах, *чтобы* иметь их в своем уме и пустом сердце вместо дружбы и привязанности к людям.

- (11) Пашкин мгновенно вышел, безмолвно купил для Жачева в буфете продуктов и поспешно удалился в залу представления, **чтобы** снова там **волноваться**.

НКРЯ позволяет выяснить частотность употребления модусных глаголов, выделив повесть «Котлован» в качестве подкорпуса. Поиском задавались глаголы несовершенного и совершенного вида, а также возвратные глаголы. Определение частотности модусных глаголов представляется нам важным, поскольку может позволить определить некую модусную доминанту, если она существует в тексте. В поиске НКРЯ было задано также употребление глагола с отрицательной частицей,

Таблица 1

	Глагол	Общее количество вхождений	Количество употреблений с отрицанием
1	видеть	63	15 (24%)
2	увидеть	26	1 (4%)
3	видеться	0	0
4	слышать	8	2 (25%)
5	услышать	12	3 (25%)
6	слышаться	5	0
7	замечать	3	2 (7%)
8	заметить	21	1 (5%)
9	чувствовать	36	8 (22%)
10	почувствовать	25	1 (8%)
11	чувствоваться	3	0
12	ощущать	5	0
13	ощутить	0	0
14	ощущаться	1	0
15	считать	6	2 (33%)
16	считаться	5	1 (20%)
17	думать	46	4 (9%)
18	подумать	14	2 (14%)
19	думаться	0	0
20	подуматься	0	0
21	знать	74	37 (50%)
22	узнать	16	5 (31%)
23	понять	7	1 (14%)
24	понимать	9	5 (55%)
25	вспоминать	2	0
26	вспомнить	12	0
27	вспоминаться	0	0
28	вспомниться	0	0

Окончание таблицы

	Глагол	Общее количество вхождений	Количество употреблений с отрицанием
29	хотеть	81	10 (12%)
30	захотеть	12	1 (8%)
31	хотеться	5	1 (20%)
32	надо	29	1 (3%)
33	нужно	9	2
34	жаль	0	0
35	жалко	8	3 (37%)
36	радоваться	12	2 (17%)
37	обрадоваться	10	1 (10%)
38	тосковать	12	1 (8%)
39	затосковать	1	0

Проверялась частотность глаголов, принадлежащих четырем планам по Н. Д. Арутюновой: 1–14 — сенсорному, 15–28 — ментальному, 29–33 — волиитивному, 34–39 — эмотивному. Мы хотели выявить как общее количество употреблений, так и количество употреблений с отрицанием. Для многозначных глаголов картина частотности может быть недостаточно репрезентативной. Глаголы *видеть, увидеть, чувствовать, почувствовать, думать, подумать, знать, узнать, хотеть, захотеть* и предикатив *надо* формируют модусную доминанту текста. Под словосочетанием «модусная доминанта» мы понимаем авторское предпочтение модусных средств того или иного плана. Как показывает картина частотности, эмотивный план повести «Котлован» уступает трем другим. Кроме того, частотность употребления позволяет сделать вывод о том, что активные конструкции в тексте для автора предпочтительнее, нежели пассивные.

Общей чертой семантики восприятия можно назвать преодоление границ действия органов чувств. Объектами восприятия становятся состояния, испытываемые человеком — *счастье* и *позор*, недоступные для зрения, слуха или обоняния (примеры 12, 13).

- (12) *Слов в этой песне понять было нельзя, но все же в них слышалось жалобное счастье и напев бредущего человека.*
- (13) *Жачеву же, и наравне с ним Воцеву, становилось беспричинно стыдно от долгих речей по радио; им ничего не казалось против говорящего и наставляющего, а только все более ощущался личный позор.*
- (14) *Сердце его привычно билось, терпеливая спина истощалась потом, никакого предохраняющего сала у Чиклина под кожей не было — его старые жилы и внутренности близко подходили наружу, он ощущал окружающее без расчета и сознания, но с точностью.*

Что касается инструмента восприятия, у Платонова он «повышается в ранге», т. к. связан с мыслительной деятельностью.

- (15) *Инженер Прушевский уже с двадцати пяти лет почувствовал стеснение своего сознания и конец дальнейшему понятию жизни, будто темная стена предстала в упор перед его **ощущающим** умом.*

Модусные глаголы *чувствовать* и *знать* сближаются в своей семантике в системе языка. Это отражают и лексикографические данные. Согласно Словарю Д. Н. Ушакова, третье значение глагола *чувствовать* принадлежит ментальному плану. *Чувствовать* — «1. что. Испытывать какое-н. чувство (см. чувство в 4 и 5 знач.). Ч. голод. Ч. тепло. Ч. любовь. Ч. злобу. 2. что и с союзом «что». Воспринимать, замечать органами чувств, ощущать что-н. внешнее. 3. что и с союзом «что». Понимать, сознавать, отдавать себе в чем-н. отчет. 4. кого-что. Уметь воспринимать кого-что-н. (преимущ. какое-н. произведение искусства) [Ушаков 1996, 4: 1800–1801]. Третье значение перцептивного глагола связано не с восприятием, а с мыслительной деятельностью более высокого порядка. *Знать* — «6. что. Испытывать, переживать, чувствовать (какие-н. душевные состояния; книжн.)» [Ушаков 1996, 1: 1110]. В толковании глагола *знать* в шестом значении он тяготеет к глаголам чувственного восприятия.

- (16) *Он уснул, незнакомый этим людям, закрывшим свои глаза, и довольный, что около них ночует, — и так спал, **не чувствуя истины**, до светлого утра.*
- (17) *Чиклин, не видя ни птиц, ни неба, **не чувствуя мысли**, грузно разрушал землю ломом, и его плоть истощалась в глинистой выемке, но он не то-сковал от усталости, зная, что в ночном сне его тело наполнится вновь.*
- (18) *Воцев, как и раньше, **не чувствовал истины** жизни, но смирился от истощения тяжелым грунтом — и только собирал в выходные дни всякую несчастную мелочь природы, как документы беспланового создания мира, как факты меланхолии любого живущего дыхания.*

В модусе ментального плана показательно соотношение употребления глаголов *знать* и *понимать* с отрицанием и без. Неслучайно истина постигается персонажами не разумом, а с помощью чувства. Истина не связана ни с пониманием, ни со знанием, что показывает отсутствие подобных конструкций в тексте «Котлована», она становится объектом при предикате, выраженном глаголом *чувствовать*.

- (19) *Он уснул незнакомый этим людям, закрывшим свои глаза, и довольный, что около них ночует, — и так спал, не чувствуя **истины**, до светлого утра.*

Можно говорить о мене рангов чувственного восприятия и ментальной деятельности, первому становятся доступны сложные абстрактные объекты ментального характера смысл и истина, а второй отражает осмысление действительности в перцептивных формах (пример 20).

- (20) *Он еще **не видел** такой веры и свободы в сложенных камнях и не **знал** самосветящегося закона для серого цвета своей родины.*

Итак, модус в «Котловане» характеризуется несколькими особенностями: расплывчатостью субъекта, уводом на втором плане модусных предикатов, выраженными эмотивными глаголами. В качестве субъекта модуса выступает некий коллектив: колхоз, актив, класс, масса. К свойствам модуса в «Котловане» следует отнести сближение перцептивного и ментального модусов, повышение ранга чувственного восприятия, которому доступны сложные абстрактные объекты, и обращение предикатов ментального плана на звуковые и видимые объекты. Важно и то, что частотность глаголов ментального плана *знать* и *понимать* демонстрирует 50% и 55% употреблений с отрицанием, что свидетельствует о недоступности субъекту модуса осмысления окружающей действительности.

Литература

Апресян Ю. Д. Дейксис в лексике и грамматике и наивная модель мира // Избранные труды. Т. 2. Интегральное описание языка и системная лексикография. М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. С. 629–650.

Арутюнова Н. Д. Типы языковых значений: Оценка. Событие. Факт. М.: Наука, 1988. 341 с.

Балли Ш. Общая лингвистика и вопросы французского языка. М.: Изд-во иностранной литературы, 1955. 416 с.

Виноградов В. В. Стиль «Пиковой дамы» // Виноградов В. В. О языке художественной литературы. Избранные труды. М.: Наука, 1980. С. 176–239.

Виноградов В. В. Русский язык. Грамматическое учение о слове М.: Высшая школа, 1972. 616 с.

Золотова Г. А. Коммуникативные аспекты русского синтаксиса. М., Наука, 1982. 368 с.

Золотова Г. А. Ониненко Н. К., Сидорова М. Ю. Коммуникативная грамматика русского языка. М.: Изд-во МГУ, 2004. 544 с.

Кобозева И. М., Лауфер Н. И. Языковые аномалии в прозе А. Платонова через призму процесса вербализации // Логический анализ языка: Противоречивость и аномальность текста. М.: Наука, 1990. С. 194–224.

Левин Ю. И. От синтаксиса к смыслу и далее: «Котлован» А. Платонова // Избранные труды: Поэтика. Семиотика. М.: Языки русской культуры, 1998. С. 392–419.

Логический анализ языка: Знание и мнение. Сб. науч. тр. / Отв. ред. Н. Д. Арутюнова. М.: Наука, 1988. 127 с.

Мельчук И. А. О синтаксическом нуле // Типология пассивных конструкций. Диатезы и залоги. Л.: Наука, Ленингр. отд., 1974. С. 343–361.

Национальный корпус русского языка. URL: <http://ruscorpora.ru> (доступ 01.12.2019).

Никитина Е. Н. Субъектные нули и перцептивный модус (к вопросу о выражении эвиденциальности в русском языке) // Вопросы языкознания. 2013. № 2. С. 69–82.

Падучева Е. В. Семантические исследования. М.: Языки русской культуры, 1996. 465 с.

Падучева Е. В. Эгоцентрические единицы языка. М.: Языки славянских культур, 2019. 439 с.

Платонов Андрей. Котлован. Текст, материалы творческой истории. СПб.: Наука, 2000. 380 с.

Радбиль Т. Б. Языковые аномалии в художественном тексте: Андрей Платонов и другие. М.: Флинта, 2012. 322 с.

Толковый словарь русского языка / Под ред. Д. Н. Ушакова. В 4 т. М.: Терра, 1996.

Успенский Б. А. Поэтика композиции: Структура художественного текста и типология композиционной формы// Семиотика искусства. М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. 360 с.

O. E. Frolova

M. V. Lomonosov Moscow State University

(Russia, Moscow)

olga_frolova@list.ru

MODUS AND THE MEANS OF ITS EXPRESSION IN THE IDIOSTYLE OF A. PLATONOV (ON THE EXAMPLE OF THE NOVEL “KOTLOVAN”)

The article analyzes the modus in A. Platonov's novel “Kotlován”. The ellipsis of the modus frames makes the subject of the modus indefinite: it can be both a narrator and a character. A collective subject of modus is created in the text due to the fact that there is an ambiguously understood subject in the novel, expressed by a plural noun or pronoun, as well as the words “collective farm”, “mass”, “class”, used metonymously. Analysis of the frequency of the use of modus verbs in the novel allows you to highlight the verbs to *see* (*videt'*), to *feel* (*chuvstvovat'*), to *know* (*znat'*). The modus dominant of the text does not include the emotive plan.

Key words: modus, modus frame, subject of modus, modus verbs, conjunction of purpose, frequency, Russian national corpus.

References

Apresjan Ju. D. [Deixis in vocabulary and grammar and the naive model of the world]. Apresjan Ju. D. *Izbrannye trudy. T. 2. Integral'noe opisanie yazyka i sistemnaya leksikografiya*. [Selected Works. Vol. 2. Integral description of the language and systemic lexicography]. Moscow, Shkola “Yazyki Russkoi Kul'tury” Publ., 1995, pp. 629–650. (In Russ.)

Arutyunova N. D. *Tipy yazykovykh znachenii: Otsenka. Sobytie. Fakt*. [Types of linguistic meanings: Assessment. Event. Fact]. Moscow, Nauka, 1988. 341 p.

Bally Ch. *Obshchaja lingvistika i voprosy frantsuzskogo yazyka*. [General linguistics and problems of the French language]. Moscow, Izdatel'stvo Inostrannoi Literatury, 1955. 416 p.

Kobozeva I. M., Laufer N. I. [Linguistic anomalies in A. Platonov's prose through the prism of the verbalization process]. *Logicheskii analiz yazyka: Protivorechivost' i anomal'nost' teksta*. [Logical analysis of language: Inconsistency and anomalousness of the text] Moscow, Nauka Publ., 1990, pp. 194–224. (In Russ.)

Levin Yu. I. [From syntax to meaning and beyond: "Pit" by A. Platonov]. Levin Yu. I. *Izbrannye trudy: Poetika. Semiotika*. [Selected works: Poetics. Semiotics]. Moscow, Yazyki Russkoi Kul'tury Publ., 1998, pp. 392–419. (In Russ.)

Logicheskii analiz yazyka: Znanie i mnenie. [Logical analysis of language: Knowledge and opinion]. Ed. by N. D. Arutyunova. Moscow, Nauka Publ., 1988. 127 p.

Mel'chuk I. A. [About syntactic zero]. *Tipologiya passivnykh konstruktov. Diatezy i zalogi*. [Typology of passive constructions. Diatheses and voices]. Leningrad, Nauka Publ., 1974, pp. 343–361. (In Russ.)

Natsional'nyi korpus russkogo yazyka [Russian National Corpus]. Available at: <http://ruscorpora.ru> (accessed: 1.12.2019).

Nikitina E. N. [Subjective zeros and perceptual mode (on the question of expressing evidentiality in Russian)]. *Voprosy jazykoznanija*, 2013, no. 2, pp. 69–82. (In Russ.)

Paducheva E. V. *Semanticheskie issledovaniya* [Semantic studies]. Moscow, Yazyki Russkoi Kul'tury Publ., 1996. 465 p.

Paducheva E. V. *Egocentricheskie edinit'sy yazyka* [Egocentric units of language]. Moscow, Yazyki Slavyanskikh Kul'tur Publ., 2019. 439 p.

Andrei Platonov. *Kotlovan. Tekst, materialy tvorcheskoi istorii*. [Pit. Text, creative story materials]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2000. 380 p.

Radbil' T. B. *Yazykove anomalii v khudozhestvennom tekste: Andrei Platonov i drugie*. [Language anomalies in literary text: Andrey Platonov and others]. Moscow, Flinta Publ., 2012. 322 p.

Tolkovy slovar' russkogo yazyka. [Explanatory dictionary of the Russian language] Ed. by D. N. Ushakov. Vol. 1–4. Moscow, Terra Publ., 1996.

Uspenskij B. A. [Poetics of composition: The structure of literary text and typology of compositional form]. *Semiotika iskusstva* [Semiotics of art]. Moscow, Shkola "Yazyki Russkoi Kul'tury" Publ., 1995. 360 p.

Vinogradov V. V. *Russkii yazyk. Grammaticheskoe uchenie o slove* [Russian language. Grammar teaching about the word] Moscow, Vysshaya Shkola Publ., 1972. 616 p.

Vinogradov V. V. [Style of the Queen of Spades]. *O yazyke khudozhestvennoi literatury. Izbrannye trudy* [About the language of fiction. Selected works]. Moscow, Nauka Publ., 1980, pp. 176–239. (In Russ.)

Zolotova G. A. *Kommunikativnye aspekty russkogo sintaksisa*. [Communicative aspects of the Russian syntax]. Moscow, Nauka Publ., 1982. 368 p.

Zolotova G. A. Onipenko N. K., Sidorova M. Yu. *Kommunikativnaya grammatika russkogo yazyka* [Communicative grammar of the Russian language]. Moscow, Moscow State Univ. Publ., 2004. 544 p.

ИДИОСТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ АВТОРОВ СОВРЕМЕННОЙ ПРОЗЫ

М. М. Вознесенская

Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН

(Россия, Москва)

voznesh-masha@yandex.com

«ТЫ-ПОВЕСТВОВАНИЕ» В РОМАНЕ ВАЛЕРИЯ ЗАЛОТУХИ «СВЕЧКА»

Роман Валерия Залотухи «Свечка» характеризуется чрезвычайно изощренной и многообразной структурой повествования. Нас будет интересовать наиболее редко встречающаяся и в силу этого наименее изученная разновидность нарратива — так называемое «ты-повествование». Под «ты-повествованием» понимаются текстовые отрезки различной протяженности (исключая прямую речь), субъект речи которых выражен 2-м лицом. Присутствие «ты/вы», т. е. адресата, всегда предполагает наличие «я», адресанта. «Я»-адресант является или повествователем-рассказчиком и участником событий (повествование от 1-го лица), или автором-повествователем, как в повествовании от 3-го лица. В роли адресата также могут выступать разные субъекты — сам повествователь, персонажи литературного произведения или читатель. Разнообразные комбинации адресанта и адресата позволили выделить в романе «Свечка» следующие разновидности «ты-повествования»: 1. Адресант — повествователь-рассказчик, он же главный герой романа «Свечка», Евгений Золоторотов. Все рассмотренные ниже формы «ты-повествования» содержатся в первой части романа «Три дня и три ночи, или За други своя», представляющей собой повествование от первого лица, в котором главный герой, находясь в камере предварительного заключения, описывает события, случившиеся с ним в течение последних трех дней и трех ночей, а также вспоминает практически всю свою жизнь. Множественные адресаты этого монолога взаимодействуют и чередуются, сменяя друг друга иногда в рамках небольших текстовых фрагментов. 1.1. Адресат — сам рассказчик, который обращается как бы к самому себе. Для этого случая характерно использование обобщенно-личного 2-го лица. 1.2. Адресат — читатель, рассказчик обращается к своим слушателям-читателям. 1.3. Адресат — один из персонажей романа. Это мать, жена, друг рассказчика. 2. Адресант — автор-повествователь. Приведенные ниже типы «ты-повествования» формируют нарративную структуру четвертой части романа «Душа и дух». 2.1. Адресат — сам автор-повествователь. 2.2. Адресат — читатель. 2.3. Адресат — герой романа Евгений Золоторотов, автор как бы рассказывает герою о нем самом.

Ключевые слова: типы повествования; ты-повествование; рассказчик; автор-повествователь, точки зрения, роман Валерия Залотухи «Свечка»; язык художественной литературы.

Роман Валерия Залотухи «Свечка», одно из наиболее выдающихся русскоязычных прозаических произведений последнего десятилетия, характеризуется чрезвычайно изощренной и многообразной структурой повествования¹. Нас будет интересовать наиболее редко встречающаяся и в силу этого наименее изученная разновидность нарратива — повествование от 2-го лица, так называемое «ты-повествование»². Под «ты-повествованием» понимаются текстовые отрезки различной протяженности (исключая прямую речь), субъект речи которых выражен 2-м лицом — при помощи личных местоимений 2-го лица *ты/Вы/вы* единственного и множественного числа, а также глаголов во 2-м лице единственного и множественного числа настоящего и будущего времени. Присутствие «ты/вы», т. е. адресата, всегда предполагает наличие «я», адресанта. Таким образом, «ты-повествование» фактически представляет собой разновидность или «Ich-Erzählung» («я-повествования»), или субъективного авторского повествования с различной степенью присутствия субъективного авторского начала, которое можно было бы назвать «авторским повествованием от 2-го лица». «Я»-адресант является или повествователем-рассказчиком и участником событий (повествование от 1-го лица) либо автором-повествователем. В роли адресата также могут выступать разные субъекты — сам повествователь, персонажи литературного произведения или читатель. Разнообразные сочетания (комбинации) адресанта и адресата позволили выделить в романе «Свечка» следующие разновидности «ты-повествования»:

1. Адресант — повествователь-рассказчик, он же главный герой романа «Свечка», Евгений Золоторотов. Все рассмотренные ниже формы «ты-повествования» содержатся в первой части романа «Три дня и три ночи, или За други своя», представляющей собой повествование от первого лица — исповедь, внутренний диалогизированный монолог Евгения Золоторотова, в котором он описывает события, случившиеся с ним в течение трех дней и трех ночей, а также вспоминает практически всю свою жизнь. Множественные адресаты этого монолога взаимодействуют и чередуются, сменяя друг друга иногда в рамках небольших текстовых отрезков.

1.1. Адресат — сам рассказчик, который обращается как бы к самому себе. Так, роман начинается с большого фрагмента «ты-повествования», к котором представлено использование обобщенно-личных форм 2-го лица³: *...нет, приятно, что и говорить, чертовски приятно, просто большое удовольствие получаешь, когда сидишь перед телевизором с банкой чая или с чашкой... ну да, с чашкой чая или с банкой пива, с длинненькой такой прохладной баночкой «Holsten» — вечером*

¹ Подробнее о типах повествования в романе Валерия Залотухи «Свечка» см. [Вознесенская 2016].

² Отдельные весьма ценные наблюдения о роли 2-го лица в повествовании можно найти в [Кожевникова 1984, Падучева 2010:207–213, Солганик 2003].

³ О обобщенно-личных употреблении форм 2-го лица в русском языке см. [Князев 2014]

в кресле, а ноги в тапочках на табурете пристроены, и **ты** уже не **сидишь**, а **лежишь** — съехал, так, что даже и не очень удобно, но **ты** не **шевелишься**, **ты** **неколебим**, — потому что **тебе** хорошо, потому что **ты смотришь**, как его берут. В следующем примере содержится переключение от «я-повествования» к «ты-повествованию» и обратно: С подтверждением ее **я** сталкивался еще в детстве: **идешь**, бывало, летом по улице — жара, тоска, одиночество, а навстречу идет мальчишка, такой же, как **ты**, белобрысый, востроносый, такой же, как **ты**, худой, и смотрит на **тебя**, так же, как **ты смотришь** на него — удивленно и радостно, и **вы** вдруг **понимаете**, что **вы** страшно, просто страшно похожи, что **вы** — двойники... Подрастая, взрослея, постепенно превращаясь из мальчика в подростка, а из подростка в юношу, **я** практически забыл о тех своих ощущениях, но, прочитав однажды в журнале «Знание — сила» статью о теории двойников — вспомнил.

1.2. Адресат — читатель, рассказчик обращается к своим слушателям-читателям: <...> я бы с удовольствием поделился своим открытием **со всеми вами, милостивые государи и милостивые государины...**; Там, в подземном переходе **на вас** запросто могут напасть: панки какие-нибудь, скинхеды бритоголовые (а если просто шпана, банальная шпана, хулиганье — разве от этого легче?), **вас** там (в подземном переходе) могут ограбить, избить и даже убить... В подобных контекстах рассказчик приглашает читателя представить себя на его (рассказчика) месте и испытать те же чувства, переживания. «Такой прием приближает изображаемое к читателю, делает описываемое более ярким, наглядным, достоверным. Читатель как бы сам оказывается в гуще, в центре событий и собственными глазами смотрит на происходящее» [Солганик 2003: 99].

1.3. Адресат — один из персонажей романа. Это может быть мать, жена рассказчика, его сокамерник: *Брат в Афгане погиб, а **ты** в Чечню добровольцем пошел, родителей инвалидов не пожалел...* Но во что же **ты**, интересно, **веришь**? Большая часть фрагментов, выдержанных в «ты-повествовании» этого типа, имеет своим адресатом Геру — лучшего друга Евгения Золоторотова: *Вот если бы она вела мое дело! То есть **твое**, старик, конечно же **твое**, но я бы тоже хотел с ней пообщаться. Хотя бы... один... допрос... Гера, никуда не **уезжай!** **Приходи и сдавайся!** **Ты закрутишь** с ней роман. Прямо в тюремной камере! Как тот цыган, о котором все газеты писали. Она пронесет **тебе** пистолет, **ты совершишь** побег, и **вы** станете грабить банки, как Бонни и Клайд.*

Иногда происходит чередование всех перечисленных выше типов «ты-повествования» в рамках сравнительно небольших текстовых фрагментов: ***А ты помнишь**, как мы ехали, как застряли в пробке на Брестской улице, и на тротуаре (а было холодно, промозгло, сыро), на тротуаре лежал старик, и все его обходили, испуганно и брезгливо — стороной. А мы сидели в твоём красном «Ягуаре», в двух метрах от него, и я решил выйти посмотреть, мы ведь все равно стояли, а **ты пошутил**, очень остроумно пошутил: «Думаешь, у него чумка?» Оказался просто пьяный... О чем это я?.. Так вот! Если **ВЫ упадете** вдруг на улице, как тот бомж, к **вам** никто не подойдет, а мне здесь и споткнуться не дадут! Вон он какой*

у меня симпатия — спиной чувствую...<...> Но забавная, между прочим, мысль просматривается: чтобы **твое** тело (то бишь **ты сам**) стало (стал) настолько ценным, чтобы к нему (к **тебе**!) приставили телохранителя, для этого надо! совершить! преступление! (А лучше, как я, не совершить.) И будет тогда у **вас** свой собственный телохранитель!

2. Адресант — автор-повествователь. Приведенные ниже типы «ты-повествования» формируют нарративную структуру четвертой части романа «Душа и дух».

2.1. Адресат — сам автор-повествователь: *Сделаешь пару-тройку шагов и опрокидываешься на налитый холодной влагой тяжелый зернистый снег, под которым подло скрываются склизкий бугристый лед, промороженная гранитной твердостью земля и толстые ветки с острыми сучьями...*

2.2. Адресат — читатель: <...> нам придется вернуться к началу <...> *Но не пугайтесь, не к самому началу; Вы не пробовали бежать по заснеженному весеннему лесу задом наперед?*

2.3. Адресат — герой романа Евгений Золоторотов, автор как бы рассказывает герою о нем самом: *Испугался ты позже, когда тебя чудом спасли: в тот момент в тюремной больнице находился известный московский хирург, который сделал операцию на венах крупному уголовному авторитету, разумеется, за большие деньги. Твою артерию он сшил бесплатно, матерно поругиваясь и поглядывая на большие настенные часы, а потерянную кровь компенсировала кровь донорская. И, испугавшись смерти, стал бояться жизни.* Этот тип «ты-повествования» представлен в четвертой части романа в наибольшем объеме.

Вся четвертая часть романа (около 600 страниц) строится на комбинации различных типов «ты-повествования» (в основном, это тип 2.3.) и субъективного авторского повествования, в котором автор комментирует, оценивает поступки своего героя, в ряде случаев не соглашается, спорит с ним, иногда предстает как всезнающий автор, а иногда демонстрирует неполное знание, неуверенность.

Так, автор может совпадать с «ты-героем» в пространственно-временном и психологическом планах, т. е. все происходящее описывается с точки зрения Евгения Золоторотова, его «глазами»: *Лежа на кровати и сложив по-покойнически на груди загипсованные руки, ты смотрел в сводчатый потолок камеры и улыбался, вновь и вновь вспоминая русского американца Ника Шерера — идеального русского человека. Ты знал, что никогда больше с ним не встретишься, да, по правде сказать, и не желал этого, тебе было достаточно знать, что он есть — не выдуманный тобой образ, а живой, из плоти, мыслей и поступков реальный человек. Не без стыда ты вспоминал охватившее тебя раздражение и свое поведение, только теперь поняв, какое непростое это дело — общение с идеалом.*

Вместе с тем, автор может занимать внешнюю по отношению к герою позицию, показывая меньшие или большие по сравнению с ним знания: *Потом, когда ты вырос и у тебя появился друг Гера, а потом семья, жена, дочь, это чувство куда-то ушло, но, видимо, не окончательно, иначе, думаю, если бы ты и зашел в церковь, в которой Пушкин венчался, то не поставил бы там свечку; Ты вспоминал, миллион*

раз вспоминал, как ходил по церкви — гулкой и шумной, словно заводской цех, и как все там тебя раздражало и мешало тебе поставить свечку, но с несвойственным тебе упрямством, вопреки всему и в первую очередь вопреки здравому смыслу, «включив форсаж», запалил на ее коротеньком фитильке крошечное зыбкое пламя и поставил одну-единственную, у жалкого фанерного распятия, называемого, если кто не знает, **и ты тогда этого не знал**, — Голгофой. Автор может забежать вперед, сообщая о событиях, неизвестных герою: На их фоне Мешанкин давно потерялся, про него забыли и вспомнили недавно, по случаю, когда его, беднягу, съели акулы, и не где-нибудь на Бермудах, что было бы не так обидно, а у нас на Черном море во время невинного морского купания — совершенно непонятно, как там оказались акулы-людоеды, впрочем, **что-то я далеко вперед забежал...**

Также авторское субъективное начало выражается в комментариях, в которых автор оценивает поступки Евгения Золоторотова, часто негативно, не понимая причин поведения главного героя: Но не пугайтесь, не к самому началу, самое начало — «три дня и три ночи», первые три дня и три ночи, в продолжение которых ты неустанно сражался «за други своя» и, потерпев в том сражении сокрушительное поражение, сам же их описал, **да еще с таким тщанием, с таким выдаваемым за объективность самолюбованием, что даже у меня, твоего автора, это вызывало раздражение, а иногда и смех**; Пребывая в жесточайшем психологическом ступоре, ты по-прежнему, да нет, не по-прежнему, а с гораздо большим усердием выдавал желаемое за действительное, **твое вялотекущее прекраснодушие** обрело силу эпилептических припадков — выдавал и сам же принимал: ущербность за незаурядность, ограниченность за широту, развязность за искренность, бессердечие за детскость, ангажированность за душевный порыв и, что самое печальное, уродство за красоту...; Ну как **ты, голова садовая**, не понимаешь: нельзя, ну нельзя еще, рано, к нашим людям так обращаться, особенно когда они не чокаются с тобой в дружеском застолье, а морду тебе бьют; почему ты вел себя как **последний**, подчеркиваю, как **последний идиот**?!; То была форменная истерика, которой, **признаться, я от тебя не ожидал**.

Часто авторские комментарии вводятся при помощи прямого обращения автора к своему герою: В этом, **Золоторотов**, ты оставался верен себе; А знаете, **Евгений Александрович** кто сидел рядом с омовцем?; Да, **Золоторотов**, ненадолго же тебя хватило. В романе используется и графический маркер — скобки, в которые помещаются различные высказывания автора, имеющие оценочно-комментирующий характер: (Даже не знаю, почему ты так испугался, может подумал, что он тебя задушит?).

Помимо «ты-повествования» и субъективного авторского повествования в четвертой части романа «Свечка» встречаются достаточно крупные текстовые фрагменты, представляющие собой объективное авторское повествование и лишь формально связанные с «ты-повествованием» (наличие одного или двух местоимений *ты*) и содержащие рассуждения автора на самые разные темы: Зная себе цену, **твои** сокамерники также точно знали, что они — православные, все они не раз

бывали в церкви, и почти у каждого имелся какой-нибудь особенный батюшка где-нибудь в Москве или какая-то особая матушка в далеком женском монастыре, которые обещали за них молиться и, конечно, молятся. Когда они рассказывали об этом, их не очень умные лица делались еще менее умными, а в глазах кроме глупости и злости появлялась еще и фальшь. Они любили поговорить о чудесах, свидетелями которых были сами или слышали о них от других. Часто чудеса исходили от икон, особенно от одной, называемой «Неупиваемая чаша». У нее молились и к ней прикладывались многие из твоих сокамерников, и почти всем она помогла от пьянства, правда недолго.

В заключение отметим, что, хотя рассмотренные выше типы «ты-повествования» встречались и раньше в некоторых русских и зарубежных литературных произведениях, но такое искусное использование и комбинирование всех возможных типов «ты-повествования» в одном романе и на протяжении текстового фрагмента такого объема (около 600 страниц четвертой части романа) — небывалый случай не только в русской, но и мировой литературе.

Таким образом, повествовательная структура романа Валерия Залотухи «Свечка» демонстрирует развитие возможностей, потенциально заложенных в повествовательных формах русского языка. При помощи виртуозного использования писателем различных разновидностей необычной повествовательной формы 2-го лица формируется особый художественный мир романа «Свечка», в котором размыты границы между повествователем, персонажами и читателем, стирается грань между вымыслом и действительностью. В результате этого автор и читатель, подобно героям, превращаются в свидетелей, наблюдателей и даже участников описываемых событий, а сами события воспринимаются как более достоверные и реальные.

Источники

Залотуха В. А. Свечка: роман в четырех частях с приложением и эпилогом: В 2 т. 2-е изд., испр. М.: Время, 2016. Т. 1. 832 с., Т. 2. 864 с.

Литература

Вознесенская М. М. Об особенностях повествовательной структуры романа В. Залотухи «Свечка» // Стилистика сегодня и завтра: материалы IV Международной научной конференции. М.: Ф-т журн. МГУ, 2016. С. 117–20.

Князев Ю. П. Обобщенно-личные употребления форм 2-го лица в русском языке // Acta Linguistica Petropolitana. Труды Института лингвистических исследований. 2014. № 3. С. 324–340.

Кожеевникова Н. А. Типы повествования в русской литературе XIX–XX вв. М.: Институт русского языка РАН, 1994. 336 с.

Падучева Е. В. Семантические исследования: Семантика времени и вида в русском языке; Семантика нарратива. 2-е изд., испр. и доп. М.: Языки славянской культуры, 2010. 480 с.

Солганик Г. Я. Стилистика текста. М.: Флинта; Наука, 2003. 256 с.

M. M. Voznesenskaya

*V. V. Vinogradov Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences
(Russia, Moscow)*

vozn-masha@yandex.com

**“SECOND-PERSON NARRATIVE” IN THE NOVEL “CANDLE”
BY VALERY ZALOTUKHA**

The novel “Candle” by Valery Zalotukha is characterized by an extremely sophisticated and diverse narrative structure. The article considers the most rarely encountered and therefore least studied kind of narrative — second-person narrative — the so-called “you-narration”. “You-narration” refers to text segments of various length (excluding direct speech), in which the protagonist or another main character is referred to by employment of second-person personal pronouns (for example the Russian second-person pronouns *ty/vy* or the English second-person pronoun *you*). The presence of “you”, i. e. the addressee, always implies the presence of “I”, the addressant. The “I”-addressant is either the narrator and participant of events (first-person narrative), or the author-narrator, as in the third-person narrative. The role of the addressee can also be played by different subjects — the narrator himself, the characters of the literary work or the reader. Various combinations of the addressant and the addressee made it possible to distinguish the following varieties of “you-narration” in the novel “Candle”: 1. addressant-narrator, he is the main character of the novel “Candle”, Evgeny Zolotorotov. All the forms of “you-narration” discussed below are contained in the first part of the novel, in which the main character describes the events that happened to him during the last three days and three nights, as well as recalls almost his entire life. Multiple recipients of this monologue interact and alternate, sometimes replacing each other within small text fragments. 1.1. The addressee is the narrator himself. This case is characterized by the use of generalized-personal 2nd person forms. 1.2. The addressee is the reader, the narrator addresses his listeners-readers. 1.3. The addressee is one of the characters in the novel. There are the narrator’s mother, wife, his best friend. 2. The addressant — the author-narrator. The following types of “you-narration” form the narrative structure of the fourth part of the novel “Candle”. 2.1. The addressee is the author-narrator himself. 2.2. The addressee — the reader. 2.3. The addressee is the main character of the novel Evgeny Zolotorotov, the author tells him about himself.

Keywords: types of narration, second-person narrative, narrator, points of view, Valery Zalotukha’s novel “Candle”, language of fiction.

References

Knyazev Yu. P. [The generic use of the second person forms in Russian]. *Acta Linguistica Petropolitana. Trudy instituta lingvisticheskikh issledovaniy*, 2014, no. 3, pp. 324–340. (In Russ.)

Kozhevnikova N. A. *Tipy povestvovaniya v russkoi literature XIX–XX vekov*. [Types of narration in the 19th and 20th century Russian literature]. Moscow, Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences Publ., 1994. 336 p.

Paducheva E. V. *Semanticheskie issledovaniya: Semantika vremeni i vida v russkom yazyke; Semantika narrativa*. [Semantic studies: Semantics of tense and aspect in Russian; Semantics of narrative]. 2nd ed., revised and enlarged. Moscow, Yazyki Slavyanskoi Kul'tury Publ., 2010. 480 p.

Solganik G. Ya. *Stilistika teksta*. [Text stylistics]. Moscow, Flinta; Nauka Publ., 2003. 256 p.

Voznesenskaya M. M. [On structure of narration in Valery Zalotukha's novel "Candle"]. *Stilistika segodnya i zavtra: materialy IV Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii*. [Proc. 4th Int. conf. "Stylistics Today and Tomorrow"]. Moscow, Faculty of Journalism of the Moscow State Univ., 2016, pp. 117–120. (In Russ.)

Молнар Ангелика
Дебреценский университет
(Дебрецен, Венгрия)
manja@t-online.hu

МЕТАФОРИКА И ДРУГИЕ ОСОБЕННОСТИ ЯЗЫКА МИКЛОША МЕСЁЯ¹

Проза знаменитого венгерского писателя середины XX века Миклоша Месёя достойна внимания и русских читателей. На русский язык переведена только его повесть «Высокая школа», которая обычно прочитывается сквозь призму поэтики абсурда, нового реализма и притчевой аллегоризации. Произведение нельзя отнести к жанру репортажа 1950-х годов, так как в нем проявляется критическая установка к популяризации достижений народного хозяйства. Более того, реалистическое описание как жизни и обучения птиц на соколиной ферме, так и отношений между персонажами и животными пронизано сильной метафоричностью. Это значит, что предметно-описательный метод, объективное повествование сталкивается с абстрактной образностью, придающей изображаемому миру особую поэтическую глубину. Характерной чертой идиостиля Месёя является и то, что он употребляет не только разговорную лексику, а использует много жаргонизмов, редких и устарелых слов с целью наилучшей презентации провинциальной жизни на природе. В его повести можно ознакомиться с разными видами птиц, однако главной становится отнюдь не научная точность, а создание уникальных поэтических метафор и сравнений в том числе, «высокой школы». Как птичий и звериный, так и человеческий мир разделяется на разные уровни, и каждый из них наделен новыми смысловыми коннотациями, которые отталкиваются от венгерской традиции. В статье рассматриваются некоторые важные компоненты тропеического уровня текста повести, а также мотивы прибытия и отбытия.

Ключевые слова: М. Месёя, «Высокая школа», концептуальные образы, сравнения, метафоры, анализ идиостиля.

Важное место в лингвистических исследованиях художественного произведения, идиостиля писателя, о роли которых в филологии писал В. П. Григорьев с опорой на труды В. В. Виноградова, Г. О. Винокура, Р. О. Jakobsona и других ученых

¹ Работа выполнена при поддержке гранта РФФИ 19-512-23004 «Метафорическая картина мира современной русской и венгерской прозы конца XX — начала XXI в. (сопоставительный анализ)».

[Григорьев 1979: 17], занимает анализ компаративных конструкций — метафор и сравнений, напрямую связанных с картиной мира художника слова. Помимо разных предпосылок исследования компаративных конструкций в художественном произведении, для нас важны и лингвопоэтические работы о функциях метафоры в тексте: она часто является смыслопорождающей и сюжетообразующей, создающей целостность текста. Среди подобных исследований надо отметить работы А. Ковача, в которых рассматриваются различные функции метафоры [Ковач 2015]. В рамках когнитивной теории исследуются метафоры в разных областях их функционирования и аспектах описания: например, в лексикографии при обсуждении возможности включения метафоры в толкование. В. Ю. Апресян и Ю. Д. Апресян предлагают интересный и плодотворный метод языкового выявления взаимосвязи душевных процессов и телесных реакций человека, так как язык посредством метафор весьма наглядно мотивирует ее [Апресян В., Апресян Ю. 1993]. В основе изучения связи метафоры как отдельного произведения, так и идиостиля в целом с мировосприятием писателя лежит представление о системном характере метафоры, о группировке метафор в семантические классы. Это свойство метафор отмечается многими исследователями образных средств языка художественной литературы, в том числе и Маккормаком [Маккормак 1990: 359], определяющим базисной метафору, на которой строится объяснение. В нашем подходе базисной именуется коренная метафора литературного текста (или же всего творчества писателя), которая связывает его в целое и управляет его смыслопорождением. На наш взгляд, главным аспектом является то, как объективное описание пронизывает метафорический язык, который наиболее сильно определяет идиостиль писателя.

Коренная метафора текста повести М. Месёя — это школа. Заглавие повести содержит значение не только обучения на ферме соколов — хищных птиц, летающих высоко, но и охоту на других птиц (цапель и ворон) с целью защиты рыбного хозяйства. В ходе ознакомления с этим миром и герой («писатель») проходит «высокую» школу «жизни». Кризисная ситуация писателя отмечена как временной смертью в пустом пространстве в виде личной истории, так и трансформацией его речи. Эта новая субъектность встраивается в историю формирования субъекта текста — субъекта дискурса повести. Полная трансформация происходит не в повествуемой истории, но в ее презентации. Следовательно, опыт на соколиной ферме нельзя рассматривать как отражение реального общества, а как своего рода метафорическую модель, особую «высшую школу» писательского мастерства.

По мнению венгерских литературоведов, жгучий солнечный свет, который проливается на ферму, расположенную в степи, в пустоте, несет в себе опыт экзистенциальной тоски и безнадежности (ср. [Karátson 1994; Szentesi 2006; Szolláth 2010]). Чрезмерный порядок жизни на ферме представляет собой не свободу, а закрытость, рабство и смерть, и такая «пограничная ситуация» представляет разоблачение абсурдности существования. Притчевый характер повести, который скрывает и механизм тоталитарного режима, и, возможно, коммунистической диктатуры в Венгрии 50-х гг. [Borí 1984], подчиняется игровому пространству

фигуративности. На наш взгляд, данная проблематика дополняется у Месёй другими функциями создания метафорического пространства, в частности, демонстрацией смены языка. Изменение восприятия мира фермы наблюдается в тех местах текста, в которых объективно-нейтральное повествование переходит в метафоризацию.

Герой (и рассказчик от первого лица), пишущий потом отчет для начальства о жизни на ферме, прибывает туда на поезде. Он один выходит из него, и его встречает заведующий фермой Лилик, который невысокого мнения о городских людях. Он сравнивает мягкость их характера с слизняком: «город терпеть не могу. Расслабляешься там, мягким становишься, как слизняк» [Месёй 2000: 13]. Первая встреча писателя и Лилика происходит в пустом пространстве, которое почти не носит следов человеческой деятельности. Солнце и пустота (степь) властвуют как над людьми, так и над машинами людей: *«дым паровозный, пока долетит сюда, рассеивается в воздухе»* [Месёй 2000: 9]. Писатель старается овладеть этим чуждым ему миром и «заглянуть в душу Лилика» [Месёй 2000: 13].

Следящий за птицами Лилик, который носит имя птицы, дикого гуся, словно сливается со своим конем, как кентавр. Он понимает и использует способности каждого животного, в данном случае чуткий слух коня и быструю езду на нем, догоняющем летающих птиц. Образ героя метафоризируется как свойствами коней, так и птиц. Лилик отдает писателю коня, которого ценит лишь за его былую красоту, однако рядом с Лиликом писатель чувствует уверенность в себе. Более того, при виде стаи цапель он словно превращается и в храброго наездника, наподобие Лилика, *«сидя верхом»* испытывает «прилив охотничьего азарта» [Месёй 2000: 14]. Заведующий фермой, однако, считает это действие пока поспешным, и он готов на другой день вернуться с соколами и «вырезать» половину стаи. Этот предикат также определяет весь текст повести. Разговорчивость Лилика благотворно влияет на писателя: его рассказы обеспечивают покой и клонят ко сну, и уподобляются в тексте конной езде: «Размеренная рысца разморила меня. Односторонний разговор сейчас меня как нельзя устраивал» [Месёй 2000: 14].

Заведующий фермой же читает ему (как в школе) «целые лекции о своем любимом Теймуре и о необычайной понятливости соколов» [Месёй 2000: 23]. В такой форме он приучает и «приручает» писателя, словно птицу, к жизни на ферме и делу, относясь к нему, как к соколам. Сначала кормит его плотно, а затем уже принимает его за своего и мало общается с ним. Это выражено в тексте метафорически: «изредка и осторожно он (снимает с него) снимал с меня кожаный колпак» [Месёй 2000: 23–24]. Итак, кожаный колпак метафоризирует как посвящение, обучение, так и безопасную темноту и рабство. Из-за такой двойственности заведующего писатель не может влиться в коллектив, не может перевоплотиться в Лилика-охотника и остается посторонним. Лилик же со своей стороны следует учениям Теймура, «остроголового перса», который «все знал наперед», как надо дрессировать дикую птицу. Следовать его учебнику необходимо, потому что природа никогда «не стареет» и так поддерживается «в мире порядок» [Месёй 2000: 15]. Таким образом фигура Теймура возвеличивается до некоего диктатора-учителя, а Лилик становится слепым исполнителем.

Писателю заведующий фермой кажется иным — «ребенком», когда тот рассказывает о будущей дрессировке птенцов-соколов: «Как он будет учить их, чему, какими приемами!». В то же время он сначала кажется их родителем: «Недаром они любят совать клюв хозяину» [Месёй 2000: 72]. Настоящей наградой для Лилика за его труд и непонимание со стороны посторонних является парад, который высшее управление проводит каждую осень, когда заведующий представляет соколов, воспитанных им. В книге Теймура такие показы описываются детально, но Лилик особо подчеркивает порядок, салют и честь государю: «Нужно лишь скрупулезно, дисциплинированно выполнять все — и аплодисменты тебе обеспечены» [Месёй 2000: 72]. В то время как поклон управляющему выражает аллгорию преклонения перед властителем этого мира, в тексте акцентируется метафорическое единство человека, птицы и коня. Писатель представляет такой сон Лилику об успехе. Немного словно прощаясь с ним на обратном пути, проснувшийся в купе заведующий просит его прийти на демонстрацию и написать, «понравилось ли». Здесь раскрывается разочарование писателя: он же создает повесть не о празднике, а о жестокой жизни фермы.

Многokrатно упоминается управление, которое в лице его главы Беранека никогда не появляется физически. Оно предстает как неуловимое учреждение, и его название звучит по-венгерски, как секретная служба, главное управление внутренними делами, которое, однако, вполне реально имеет власть над жизнью и смертью. Лилик «официальным тоном» обращается к писателю лишь один раз, с целью проверки пропуска, однако он не доводит до конца проверку, потому что знает, что любому разрешению не выдается на посещение фермы, на которой выполняются решения, принятые сверху об истреблениях — о количестве схваченных на обучение соколов и убитых ими и сокольными птицами. Как Лилик объясняет: «С утра берешь в руки топор и рубишь головы какой-нибудь мелюзге» [Месёй 2000: 22]. Здесь подчеркивается острая вещь (инструмент — топор), которая действует, как и хищные птицы (режут клювом, когтями). Заведующий фермой говорит о Беранеке как о высшем существе: «все мы у Беранека в руках» [Месёй 2000: 22], т. е. он выступает как бог, повелевающий делом истребления, однако отнюдь не целесообразно, понятия не имея, как все совершается на деле, а лишь по заранее установленным квотам плана. Сокольные на ферме не смеют критиковать вслух приказы Беранека, который никакой свободы, «единоличной деятельности не одобряет» [Месёй 2000: 42]. Они опасаются *стукача*, т. е. образно по-венгерски собаки *kutyaitó*. Тот факт, что писателя Лилик разместил в домике, «с глазу на глаз с Дианой», с рисунком его любимой птицы, делает его «своим» в глазах людей: они делятся с ним о своем отношении к убийству птиц.

Птица-жертва — голубь прикармливается для того, чтобы стать пищей для соколов-хищников. Соколиных птенцов уже с малого возраста приучают к ним. В венгерском тексте переполох сотен голубей в закрытом вольере воссоздается и посредством звукового повтора «р». В русском переводе будто последующее предложение, метафоризирующее птиц как награду, передает это: «голубь — награда за хорошо выполненную работу» или «голуби сами пока требуют по утрам свою порцию кукурузы и соревнуются, кто быстрее всех вспорхнет на знакомые плечи».

Другие птицы — вороны словно смирились со своей участью: их поведение и их метафорическое описание подтверждает это: они — *приговорены, жертвы*. Писатель быстро трансформируется, сбрасывает с себя городские привычки и приобщается к жизни степных людей: «степной воздух быстро преобразил» его [Месёй 2000: 24]. Он становится словно хищником, лакомящимся кровью птиц-жертв. Будто нейтрально детализируя распорядок дня и процесс рассекания ворон на ферме, рассказчик обращает внимание на то, как степную тишину нарушает утреннее кормление. Не только вещная метафора (нож) режет, но и звук, издаваемый соколами, тоже «пронзительный». Голова и лапки цапель и ворон (метафоризируемые как «тотемы») являются кроме того и доказательством, отправленным для управления о количестве птиц, убитых соколами на охоте.

Переворотом в отношении писателя к жизни на ферме является осознание им убийства как «греха» (см. «старого слова»). Языковой мир заведующего фермой же характеризуется военной лексикой: для него соколы — «товарищи» или «рядовые», которые обучаются путем их натаскивания на цапель-жертв, они убивают диких цапель и ворон, слушаясь команд, и не пользуются возможностью полета на свободе. Мужчина Лилик представлен все время в окружении птиц-хищников, а единственная женщина на ферме — Тереза — находится среди грызунов, используемых как корм. Символически они являются повелителями птичьего и животного мира. Тереза, как мать, кормит и лелеет животных, проживающих в клетках, однако и она не проявляет жалости к ним. Писатель образно называет ее «равновесием», выраженным в ее не особо аккуратном отношении к порядку, в неимении любимцев среди зверей, однако в умении обнаружить нехватку «нескольких особей» мышей. Она привыкла к тому, что ее зверьки умирают, поэтому и кажется «все более безличной». Свое осмысление в связи с Лиликом и Терезой писатель, однако, не высказывает напрямую, а представляет метафорически.

Именно после наблюдения множества форм смерти, особенно захоронения соколов, писатель «впервые почувствовал, что должен как можно скорее покинуть ферму» [Месёй 2000: 58]. Хоронят же птиц по обряду и вместе с их кожаными колпачками, как атрибутами выполненного ими дела: послушания и порядка. Лошадей тоже приобщают к похоронам. Уход писателя как чужака, не сумевшего приобщиться к этому миру, так и совпадает с убытием птиц: «Я невольно отступил немного назад, словно незваный, посторонний гость, — настолько меня напугала суровая эта сентиментальность». Говорящий называет себя гостем, а «реквием» птиц — «сентиментальностью», т. е. неадекватным словом.

Пустяк — кажущаяся потеря писателем своего бритвенного прибора, который находится в рюкзаке, «заботливо упакованным, готовым в дорогу» [Месёй 2000: 59] — также сигнализирует о необходимости ухода с фермы. Бритва становится вещной метафорой резания, убийства. Приезжие же новички забывают стричь свою бороду, а привыкший к смерти «Лилик брился ежедневно» и испускал запах сирени. Тереза уговаривает писателя поехать еще с Лиликом в заповедник за птенцами по приказу Беранека. Он соглашается на это, чтобы сесть на поезд «без лишних объяснений и оправданий» и чтобы его поездка на ферму «была полной»

[Месёй 2000: 59]. Отбытие писателя сопровождается подобный звук с фермы, как и его приезд. Однако на обратном пути он уже обретает тревожный оттенок, вплетается в звук колес поезда, а тишина же метафоризуется колпаком (ср. речь и рабство). Стекланный взгляд, поворачивающаяся голова птиц, да и само солнце, косою прорез его лучей коннотируют смерть: «Тяжелая тишина, накрывшая ферму непроницаемым колпаком, вскоре вбирает в себя рыдания чибиса; когда мы проезжаем по дну высохшего пруда» [Месёй 2000: 60–61].

Во время поездки в заповедник за птенцами Лилик и писатель едут в вагоне для скота, чтобы пассажиры не любопытствовали, что они везут в корзинах корм для соколов. Заведующий фермой безразлично-нейтрально «с гастрономической точностью» перечисляет, какой птицей и какой ее частью надо лучше кормить птенцов. Писатель не комментирует это, так же, как и замечание Лилика, что одного молодого человека вынужден был уволить, потому что тот пожалел зверюшек, предназначенных на корм. Вместо высказывания своей оценочной позиции, писатель наблюдает за поездами, которые олицетворяются посредством сравнений и представляют собой упорядоченный хаос: «грохотали, словно гоняясь друг за другом, вагоны порожняка. <...> смотрел в этот хаос, управляемый сигнальными огнями и свистками».

Этот момент играет важную роль и после похищения птенцов из гнезд на обратном пути. Теперь уже писатель старается относиться к Лилику как к чужому человеку. Это метафоризуется дорогой и поездкой, что и развертывается в данной цепочке в метафору письма: «наш общий путь подходит к концу. Теперь мы уже просто попутчики» [Месёй 2000: 71]. Объективного описания, однако, все равно не получается. Писатель не чувствует после расставания «того облегчения, которого ждал». На вокзале он снова встречает толпу уставших людей-пассажиров, которую маркирует один признак-метафора: «капли пота прочерчивают полосы на испачканных копотью лицах» [Месёй 2000: 74]. Проезжающие поезда («закрытые, запечатанные вагоны с маленькими, забранными решеткой окошками») и солдат («с автоматом на груди»; «в глазах его — скука») на них будто предвещают исторические события 1956 года. В отличие от этого фона, писатель пользуется мирным обслуживанием скорого поезда, в котором особо акцентируется возможность выбора (меню), которой не хватало на ферме. Жизнь на опытной ферме аллегоризует как этот режим репрессии, так и экзистенциальную тоску и несвободу людей, однако в повести Месёя, как видно из нашего анализа, становится местом для разоблачения и язык культа идеологии (см. «скука») и для метафоризации языка новым способом.

Итак, чередование двух повествовательных стилей является особым идиостилем Месёя и отличает его от традиционно-реалистического повествования, превращая текст повести в настоящий языковой артефакт. Следовательно, притча о власти в виде разоблачения привлекательности охоты с птицами и обучения убийству превращается в поиски нового, свободного поэтического слова. Образные фрагменты текста свидетельствуют о поэтическом дискурсе. Итак, если даже повесть не лишена семантических признаков притчи и параболы, следует обратить внимание на ее базовые метафоры и сравнения.

Литература

- Апресян В. Ю., Апресян Ю. Д. Метафора в семантическом представлении эмоций // Вопросы языкознания. 1993. № 3. С. 27–35.
- Григорьев В. П. Поэтика слова. М.: Наука. 1979.
- Ковач Арпад. Дискурс, рассказ и троп. («Покой» в творчестве Пушкина) // Федунина О. В. и Троицкий Ю. Л. (ред.) Диалог согласия: сборник научных статей к 70-летию В. И. Тюпы. М.: Intrada, 2015. С. 336–349.
- Макормак Э. Когнитивная теория метафоры // Теория метафоры. М.: Прогресс, 1990. С. 358–386.
- Месёй Миклош. Высокая школа. (пер. Ю. Гусева) // Месёй Миклош. Венгерская новелла. Повести. Budapest: Pont Kiadó, 2000. С. 5–115.
- Bori Imre. Mészöly Miklós [Híd, 1967] // Bori Imre Huszonöt tanulmánya a XX. századi magyar irodalomról. Újvidék: Forum, 1984. 567–572 o.
- Karátson Endre. Mészöly Miklós és a camus-i közérzet [1983] // Karátson Endre. Baudelaire ajándéka. Pécs: Jelenkor. 1994. 297–308 o.
- Szentesi Zsolt. Az autentikus létezés lehetőségei a választás jegyében. // Irodalomtörténeti Közlemények. 3–4. 2006. 392–415 o.
- Szolláth Dávid. A Magasiskola öt olvasata. // Jelenkor. LXI. 10. 2010. 1169.

Angelika Molnar

University of Debrecen
(Hungary, Debrecen)
manja@t-online.hu

METAPHORICS AND OTHER FEATURES OF MIKLÓS MÉSZÖLY'S LANGUAGE

The prose of the famous Hungarian writer of the mid-20th century Miklós Mészöly is worthy of the attention of Russian readers. Only his short novel “High School” is translated into Russian, which is usually read through the prism of the poetics of absurdity, new realism and parable allegorization. The short novel can not be attributed to the genre of reporting of the 1950s, as it shows a critical attitude to popularization of the achievements of the national economy. Moreover, the realistic description of both the life and training of birds on the falcon farm, and the relationship between the characters and animals, is imbued with strong metaphoricity. This means that the subjective-descriptive method, objective narrative collides with abstract imagery, giving the depicted world special poetic depth. A characteristic of Mészöly's idiosyncrasy is that he uses not the everyday vocabulary of colloquialism, but a lot of jargon, rare and outdated words for the best presentation of provincial life in nature. In his story you can see different kinds of birds, but the main thing is not scientific accuracy, but the creation of unique poetic metaphors and comparisons, including “high school”. Both the bird and animal world and the human

world are divided into different levels, and each of them is endowed with new semantic connotations, which are based on the Hungarian tradition. The article examines some important components of the figurative level of the novel text, as well as the motives for arrival and departure.

Key words: M. Mészöly, “High School”, conceptual images, similiarities, metaphor, linguopoetic analysis.

References

Apresjan V. Ju., Apresjan Ju. D. [Metaphor in semantic representation of emotions]. *Voprosy jazykoznanija*, 1993, no. 3, pp. 27–35. (In Russ.)

Bori Imre. *Mészöly Miklós* [Híd, 1967]. Bori Imre. *Huszonöt tanulmánya a XX. századi magyar irodalomról* [Twenty-five studies about the 20th-century Hungarian literature] Újvidék, Forum, 1984, pp. 567–572. (In Hun.)

Grigoriev V. P. *Poetika slova* [Poetics of the word]. Moscow, Nauka Publ., 1979.

Karátson Endre. [Mészöly Miklós and the well-being of Camus] [1983]. Karátson Endre. *Baudelaire ajándéka*. [A gift from Baudelaire] Pécs, Jelenkor, 1994, pp. 297–308. (In Hun.)

Kovács Árpád. *Diskurs, rasskaz i trop*. («Pokoј» v tvorcestve Pushkina) [Discourse, story and trope. (“Rest” in Pushkin’s oeuvre)]. *Dialog soglasiya: sbornik nauchnykh statei k 70-letiyu V. I. Tyupa*. [Dialogue of consent: a collection of scientific articles for the 70th anniversary of V. I. Tyupa.]. Ed. by Fedunina O. V., Troitskii Ju. L. Moscow, Intrada Publ., 2015, pp. 336–349. (In Russ.)

MacCormack E. [A cognitive theory of metaphor]. *Teoriya metafor* [Theory of metaphor]. Moscow, Progress Publ., 1990, pp. 358–386. (In Russ.)

Mészöly Miklós. [High School] (transl. by Yu. Gusev). Mészöly Miklós. *Vengerskaya novella. Poveszt*. [Hungarian short story] Budapest, Pont Kiadó, 2000, pp. 5–115. (In Russ.)

Szentesi Zsolt. [The possibilities of authentic existence in the spirit of choice]. *Irodalomtörténeti Közlemények* [Literary history announcements] 3–4, 2006, pp. 392–415. (In Hun.)

Szolláth Dávid. [Five readings of “High School”]. *Jelenkor*. [Contemporary] LXI, 10, 2010, 1169. (In Hun.)

З. Ю. Петрова

Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН

(Россия, Москва)

zoyp@mail.ru

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ОБРАЗНОГО УПОТРЕБЛЕНИЯ ЛЕКСИЧЕСКИХ ЕДИНИЦ В ИДИОСТИЛЕ Е. ВОДОЛАЗКИНА¹

В работе рассматриваются контекстуальные особенности употребления слов в компаративных конструкциях (метафорах и сравнениях) в произведениях современного прозаика Е. Водолазкина. Это такие особенности, как развертывание метафоры, опора метафоры или сравнения на изображаемую реалию или ситуацию, каламбурное совмещение в одной лексеме или сталкивание в одном контексте прямого и переносного употребления слова, а также создание индивидуально-авторских метафор и сравнений на основе необычного осмысления исходного слова в прямом значении. Все эти приемы характеризуют работу писателя с прямым значением образного слова, с его соотношением с переносным метафорическим значением или образным значением в сравнительной конструкции. На основе анализа языкового материала из романов и сборника эссе писателя делается вывод об умении писателя найти новый взгляд на традиционное образное употребление слов, что проявляется, в частности, в развертывании метафор и сравнений на основе на первый взгляд не очевидных смысловых признаков и связей исходного слова — образа сравнения, нахождение нового поворота в развитии метафоры, позволяющего разворачивать ход мысли достаточно неожиданным образом. Особое внимание уделяется созданию писателем метафор и сравнений на основе индивидуально-авторского осмысления слова в прямом значении, зачастую на основе выявления на первый взгляд не очевидных причинно-следственных связей исходного слова.

Ключевые слова: метафора, сравнение, развертывание метафоры, соотношение тропа и реалии, каламбур, индивидуально-авторская метафора, проза Е. Водолазкина.

¹ Работа выполнена при поддержке гранта РФФИ 19-512-23004 «Метафорическая картина мира современной русской и венгерской прозы конца XX — начала XXI в. (сопоставительный анализ)».

Образные употребления слов в метафорических и сравнительных конструкциях занимают важное место в текстах произведений Е. Водолазкина. Они часто тесно связаны с ключевыми мотивами произведения, участвуют в характеристике главного героя (например, образная номинация *авиатор* в одноименном романе), вступают в смысловые оппозиции, играющие концептуализирующую роль (например, оппозиция образов «рай / ад» в том же романе). В данной работе мы сосредоточимся на тех контекстуальных приемах, которые предполагают работу писателя с прямым значением метафорического слова: развертывание метафоры на основе на первый взгляд не очевидных семантических признаков и связей соответствующего прямого употребления; непосредственное участие изображаемого денотата в порождении образного употребления; сталкивание в одном контексте прямого и переносного значения — каламбур; и, наконец, создание необычных метафор и сравнений путем «высвечивания» неожиданных причинно-следственных связей и индивидуально-авторских осмыслений исходного слова.

1. Исследователи, рассматривающие прием развернутой метафоры в художественной прозе, отмечают такую ее особенность, как связь с орнаментальным началом [Шмид 2014, Шестакова 2019], связь с образным полем — развертывание в тексте метафорических цепочек разной степени сложности за счет отражения в нем фрагментов образных полей [Кожевникова 1992: 113–115; Шпилева 2015, Ключерова 2017 и др.], ее текстообразующую функцию [Петрова 1982, Билоус 2001], оценочную функцию при обосновании аргументации [Аксенова 2015].

Отличительная особенность развертывания метафор в текстах произведений Е. Водолазкина — использование автором на первый взгляд не очевидных смысловых признаков и связей исходного слова — образа сравнения, нахождение нового поворота в развитии метафоры, позволяющего разворачивать ход мысли достаточно неожиданным образом. В результате в тексте от основной образной параллели, которую представляет исходная метафора, ответвляется вторая образная параллель, подчиненная основной, но способная развиваться далее. Подобным образом развертывается и сравнение. Развернутые компаративные тропы в произведениях Водолазкина употребляются преимущественно в контекстах социально-политических, мировоззренческих, философских размышлений, играя важную роль в формулировании высказываний.

Так, в романе «Авиатор» в диалоге Платонова и Севы в речи Севы появляется метафора — цитата из Маркса — «Революции — локомотивы истории», в которой слово *локомотив* приобретает переносное значение «движущая сила». В реплике Платонова эта метафора развертывается по другому, вторичному, признаку «направление движения», манифестируя образную параллель «жизнь — путь», в ее частном проявлении — мотив жизни как движения в неправильном направлении (*локомотив куда-нибудь не туда пойдет*); к этому мотиву присоединяется и признак «управление локомотивом» (*не ты ведь им управляешь*):

«Сева — мне:

— Вступай в партию большевиков!

<...>

— Зачем вступать?

— Готовить революцию. Революции, по Марксу, — это *локомотивы истории*.

Сева теперь, оказывается, марксист.

А если, — спрашиваю, — *локомотив куда-нибудь не туда пойдет? Не ты ведь им управляешь*».

Затем образ локомотива истории еще раз повторяется в предсмертной речи Севы, попавшего в руки чекистов. Развертывающаяся метафора снова приобретает смысл направления движения локомотива с указанием конечной цели (*привезет меня сюда*) и завершается метафорическим предикатом *ходи пешком*, ассоциирующимся с опасностью пользования транспортным средством, к управлению которым ты не имеешь отношения:

«Интересно, что в одну из таких минут Сева вспомнил наш разговор о локомотивах истории. Он привел его своим мучителям и сказал:

— Не думал я, что *этот локомотив привезет меня сюда*. А ведь предупреждал меня Иннокентий: *ходи пешком*».

Развертывание метафоры «революции — локомотивы истории» по признаку ‘направление движения’ повторяется в сборнике эссе «Дом и остров, или Инструмент языка»: *локомотив — идет не туда*. Второй элемент развернутой метафоры, выражающий смысл нежелательности пользования этим видом транспорта, в отличие от *ходи пешком* в «Авиаторе», несколько варьируется: *с него уже не соскочить*: «Я не поклонник революции как таковой. Это не лучший способ решения общественных проблем. Несмотря на красивую фразу о том, что *революции — локомотивы истории*, эта самая история упорно показывает, что в какой-то момент локомотив обязательно *идет не туда*. Но самое печальное в этом виде транспорта то, что *с него уже не соскочить*. Когда оказываешься в людском потоке, начинают работать совсем другие законы, безжалостные и от тебя не зависящие. Поэтому я, как персоналист, считаю, что в такие моменты надо блюсти себя и не очень-то сливаться с массами».

Признак ‘направление движения транспортного средства’, лежащий в основе ответвления развертывающегося тропа от основной «ветви», участвует в этом сборнике эссе и в сложной компаративной конструкции, отгалкивающейся от стертой метафоры *литературная техника* и включающей развертывание сравнения с семантическим инвариантом «писательский труд — управление автомобилем». Основное направление развития этой конструкции связано с уподоблением литературной техники техническим средствам автомобиля — кнопкам и педалям; далее включается ассоциация с направлением движения автомобиля: «Что касается моих предпочтений как человека пишущего, могу сказать, огрубляя, что ценю реалистическое сюжетное повествование. Из чего, разумеется, вовсе не следует, что я должен писать, как Мамин Сибиряк. Я учитываю современную *литературную технику*, и иногда — *как в хорошем автомобиле* — мне доставляет

удовольствие *нажимать на разные ее кнопки и педали*. Важно лишь не забывать, *куда едешь*».

Развертывание метафоры может быть связано с семантическими связями опорного слова. Помимо рассмотренной выше метафоры *локомотивы истории*, еще один пример развертывания метафоры в контексте социально-политических размышлений героя в романе «Авиатор» — контекст, где речь идет об убийстве отца героя пьяными матросами. Уподобление революции стихии, выраженное в слове *молния*, благодаря связанному с ним семантически слову *зарница* ('отблеск далекой молнии') трансформируется в заключение о перерастании начальной фазы революционных беспорядков в их дальнейший разгул и приближение этой революционной стихии к семье Платонова, будущий удар молнии: «Мама спрашивала в полиции, долго ли он так лежал (выяснилось — долго), спрашивала, за что его убили (ни за что), как будто, если бы за что-то, стало бы легче, потом кричала, что всю эту солдатню расстреляла бы своими руками, а полицейские молча на нее смотрели. За своим горем она не понимала, какая вершится катастрофа, что расстреливать матросов — всё равно что расстреливать морские волны или, допустим, *молнию*. Да и то, что мы переживали, было, как оказалось, *не молнией — зарницей, молния была впереди*. Только мы этого еще не знали».

Отношение этих же опорных слов компаративных тропов (*молния — зарница*, зарница как отдаленный предвестник молнии) лежит в основе развернутой конструкции в романе «Лавр»; образ молнии, реализованный словосочетанием *шаровая молния*, помимо смысла стихийности, ассоциируется и с ее особой опасностью и необходимостью не двигаться при ее появлении: «Твердой походкой он идет в дом к иерею Иоанну. Рывком распахивает дверь. За Арсением врывается шершавый язык стужи. Иерей Иоанн и его семья сидят за столом. Жена иерея готовится подавать на стол. Она вглядывается в мутное окно, за которым нет ничего, кроме снега. Иерей Иоанн смотрит перед собой, как бы пытаясь рассмотреть грядущую свою судьбу. <...> Дети вжимаются в лавку и устремляют взор на свои руки, лежащие на коленях. Пальцы теребят грубое полотно рубах. Арсений для них подобен *шаровой молнии*, виденной однажды их отцом. Отец учил их, что, *когда влетает шаровая молния, лучше не двигаться и не выдавать себя*. Выдохнуть и замереть. Они замирают. Арсений хватает со стола нож и бросается к иерею Иоанну. Иерей Иоанн продолжает смотреть перед собой и как бы не замечает Арсения. На самом же деле он все видит, но сопротивляться судьбе не считает нужным. Арсений машет ножом у самого лица иерея Иоанна. Иерей по-прежнему не двигается и думает, возможно, о шаровой молнии. О том, что она его все-таки обнаружила. Арсений бросает нож на пол и выбегает из избы. Иерей Иоанн не испытывает облегчения. Он понимает, что произошедшее — это предсказание. *Это только зарница, и он ждет прихода молнии*. И догадывается, что на этот раз разминуться с ней будет непросто».

В романе «Брисбен» метафора *воздушный корабль*, образно обозначающая музыку в жизни Глеба, развертывается словосочетанием, связанным с исходным словом отношением «часть — целое»: *корабль — машинное отделение*: «До сольфеджио

музыка казалась ему слетевшей с небес, не имеющей в своей красоте никаких объяснений. Но объяснения существовали, и они были похожи скорее на математику, чем на музыку. *Воздушный корабль*, на котором пустился в плавание Глеб, имел, оказывается, довольно *мрачное машинное отделение*, где ухали маховики и остро пахло смазкой».

Развернутый компаративный троп может представлять собой сложную конструкцию, между частями которой устанавливаются отношения контраста. Так, в романе «Лавр» уподобление жизни мозаике, в речи Лавра выраженное сравнением «жизнь напоминает мозаику» влечет за собой метафорический предикат-следствие *рассыпается на части*. В ответе старца Иннокентия развертывание метафоры *мозаика жизни* полемизирует с этим высказыванием. Соотношение частей мозаики — отдельных *камешков* — рассматривается не в аспекте их отдельности, а, наоборот, — под углом зрения «того, кто способен охватить все камешки разом»: «Я более не ощущаю единства моей жизни, сказал Лавр. Я был Арсением, Устином, Амвросием, а теперь вот стал Лавром. Жизнь моя прожита четырьмя непохожими друг на друга людьми, имеющими разные тела и разные имена. Что общего между мною и светловолосым мальчиком из Рукиной слободки? Память? Но чем дольше я живу, тем больше мои воспоминания кажутся мне выдумкой. Я перестаю им верить, и оттого они не в силах связать меня с теми, кто в разное время был мной. *Жизнь напоминает мозаику и рассыпается на части*».

Быть мозаикой — еще не значит рассыпаться на части, ответил старец Иннокентий. Это только вблизи кажется, что у *каждого отдельного камешка нет связи с другими*. В каждом из них есть, Лавре, что-то более важное: *устремленность к тому, кто смотрит издали. К тому, кто способен охватить все камешки разом. Именно он собирает их своим взглядом*. Так, Лавре, и в твоей жизни. Ты растворил себя в Боге. Ты нарушил единство своей жизни, отказался от своего имени и от самой личности. Но и в мозаике жизни твоей есть *то, что объединяет все отдельные ее части*, — *это устремленность к Нему. В Нем они вновь соберутся*».

В развертывании метафоры могут участвовать прецедентные имена и тексты, вступающие в неожиданные, необычные отношения. Так, в сборнике «Дом и остров, или Инструмент языка» образная характеристика Лихачева прецедентным именем *Ной*, конкретизирующаяся в сравнении его книг с ковчегом, развертывается далее в контрастирующем соположении с другой прецедентной метафорой — паролод современности: «Он [Лихачев] был своего рода *Ноем* русской культуры. Со страниц его книг, как из некоего *ковчега*, сходили святители, преподобные, благоверные князья и праведные жены. Его работы погружали читателя в совершенно иные времена и обстоятельства — так непохожие на советскую действительность. Используя революционную метафорику, можно было бы сказать, что за пресловутым *паролодом современности* шел его *спасительный ковчег*».

2. Если говорить о создании образа на основе изображаемой реалии, то Е. Водолазкин своеобразно использует этот, в общем, достаточно традиционный прием (см. о нем, например, [Кожевникова 2009]). Так, в романе «Авиатор» в воспоминаниях героя о детстве появляется статуэтка Фемиды, у которой отломились весы:

«На шкафу статуэтка Фемиды, ее подарили отцу в день окончания юридического факультета. Мне на нее еще грудному показывали, говоря: Фемида. <...> Мне всё в Фемиде нравилось, кроме весов — они не качались. Лет до семи я это терпел, а потом попытался сделать весы подвижными, гнул их, стучал по ним молотком. Был уверен, что они должны качаться, думал, заело что-то. Весы, конечно, отломались». В ситуации ареста героя эта деталь — отломанные весы — приобретает символическое значение и влечет за собой философское обобщение: глядя на статуэтку Фемиды с отломанными весами, герой понимает, что «любой исход дела неправоустроен, потому что не существует более *инструмента для взвешивания*».

Опора тропа на реалию (ситуацию) и его развертывание могут сочетаться в текстах произведений Е. Водолазкина. Так, в романе «Брисбен» описывается квартира родителей невесты Глеба — Кати, профессия которых — орнитологи, отличительная особенность этой квартиры — множество чучел птиц. Метафора *другая птица* — Катя (ср. общеязыковые метафоры *эта птица*, *что за птица* и пр.) отталкивается от изображаемой ситуации, а затем развертывается на основе отношения «род — вид»: *птица* — *журавль в небе*, *жар-птица*. Оба видовые обозначения связаны с прецедентными текстами — фразеологизмом и сказкой, и оба ассоциируются с чем-то прекрасным, но труднодостижимым (ср. [Брилева, Вольская, Гудков и др. 2004: 191]): «В отличие от Кати, Глеб в квартире орнитологов никогда не жил, и сидящие на полках птицы его удивляли. Глеб не подбрасывал их и не расковыривал, но и он не мог отказать себе в удовольствии погладить нежный пух под их крыльями. Впрочем, наибольшим удивлением в этой квартире была для него *другая птица* — Катя. Возможность дотронуться до ястреба или горного орла не рождала в Глебе и малой доли того счастья, которое он испытывал, касаясь нежной Катиной шеи. Она была *журавлем в небе*, который неожиданно спустился к Глебу в руки и не обнаруживал ни малейшего желания улетать. Просыпаясь по утрам, Глеб испытывал мгновенный страх, что счастье лишь приснилось, а его *жар-птица* улетела». Затем «птичья» метафора развертывается в еще одном направлении, намекая на сложные отношения молодой пары с родителями-орнитологами: «Перед уходом дяде Курту понадобилось посекретничать с юной парой, и они зашли в Катину комнату. Лицо старика было грустным. Смываться вам отсюда нужно, сказал он неожиданно, *эти птицеловы у вас все перья выциплют*».

3. Еще один прием соотнесения метафорического и прямого планов в тексте — это совмещение переносного и прямого значения слова или словосочетания, один из видов каламбура, к которому относится также языковая игра с омонимами и паронимами. Понятие каламбура обычно связывается с созданием комического эффекта (см., например, [Санников 1995; Вороничев 2016]); в то же время отмечается и изменение статуса каламбура в современном искусстве, которое «не склонно противопоставлять смешное серьезному» [Зубова 2010: 230].

В произведениях Е. Водолазкина встречаются контексты игры с совмещением прямого и метафорического значения слов, характеризующиеся разной долей смешного / серьезного. В сборнике эссе «Дом и остров, или Инструмент языка» каламбуры имеют юмористический эффект. Таково, например, наречие *на ощупь*,

в котором восстанавливается прямое значение, взаимодействующее с переносным в словосочетании *идти вслепую*, <...> *на ощупь*», завершающем повествование об отказе Андроникова написать в альбом с высказываниями мужчин Пушкинского Дома о женщинах:

«—Что вы, какие женщины в моем возрасте! — сказал он.

— Но у вас ведь такой опыт! — настаивала Нина Александровна.

— Вот только опыт и остался, — вздохнул Андроников.

Жаль, конечно, что своим опытом Ираклий Луарсабович так и не поделился. Молодым поколениям пушкинодомцев пришлось открывать всё самостоятельно. Идя вслепую. Что называется, *на ощупь*».

Еще один пример иронического каламбура из этого сборника — столкновение двух значений словосочетания *верхние слои* — переносного: «‘вышестоящие, руководящие’ слои научного сообщества» — и прямого: «*верхние слои* атмосферы»: «Описав факты внебюджетного финансирования науки, я хотел бы сообщить нашему государству и об отдельных проблемах. Одна из них состоит в том, что отпускаемые научному сообществу деньги — по свойству, очевидно, легких материалов — сосредотачиваются преимущественно в *верхних* его *слоях*. Что, вообще говоря, не вполне соответствует распределению в этом сообществе научных идей». Прямое значение словосочетания подчеркивается мотивировкой из области физики: «по свойству легких материалов».

В романе «Авиатор» каламбурное столкновение прямого и метафорического значения слова выполняет характерологическую функцию, представляя особенности речи разных персонажей, при этом некоторые каламбурные контексты связаны с сюжетом романа, намекая на реальную предысторию героя — его заморозку, длительное содержание в жидком азоте. В этих контекстах, таким образом, помимо каламбура, наблюдается и опора метафоры на описываемую ситуацию. Таково совмещение двух значений слов *заморозить(ся)* и *оттаивать*, которое обыгрывается в каламбуре врача Платонова, Гейгера (в передаче Нasti): «Один из начальников паспортной службы оказался его бывшим пациентом. — До паспортной службы он тоже был *заморожен*? — спросила я у Гейгера. — Наоборот, — ответил Гейгер, — он *заморозился*, попав на службу. Но иногда *оттаивает*: вас распишут без очереди». В речи Платонова обыгрывается устойчивое сочетание «человек *старой закалки*», благодаря замечанию в скобках оживляется прямое значение фразеологизма: «На этой неделе два раза Желтков звонил — один раз при Насте, другой — без нее. Про то, что без, я ей ничего не говорил. Он тогда сказал, что у него для меня есть интересный политический проект. Что я, как человек *старой закалки* (это он азот имеет в виду?), мог бы быть полезен...».

В романе «Лавр» подобное столкновение переносного и прямого значения слова характеризует преимущественно речь главного героя и не имеет ни комического, ни иронического эффекта, приобретая оттенок некоторого остранения, удивления от открытия в слове подобной двусмысленности. Таково, например, оживление прямого значения прилагательного *белый* во фразеологизме *на белом свете*:

«По распоряжению настоятельницы Арсения переместили в дальнюю келью, где ему было велено пережить лютую стужу. По прошествии же трех дней Арсений покинул дальнюю келью и вернулся в свой дом на кладбище. На все уговоры остаться он отвечал молчанием.

Понимаешь, сказал он Устине, в дальней келье плоть моя отогревается и начинает выдвигать свои требования. Тут ведь, любовь моя, только начини. Дашь ей палец, а она отхватит целую руку. Лучше уж, любовь моя, побуду я на свежем воздухе. Чтобы не замерзнуть, стану, пожалуй, ходить по Завеличью. Буду наблюдать, что происходит *на белом свете, ибо никогда еще он не был так бел*».

Совмещение переносного и прямого значений слова дает начало сложной развернутой метафоре: в диалоге Арсения и Амброджо со стертой метафорой *развиваться* сталкивается прямое значение этого слова, с которым соотносится однокоренное слово *свиток* (удивленный вопрос Арсения («Разве история моей земли — свиток, чтобы ей *развиваться*»)) — основной импульс развития метафоры), затем в речи Амброджо оно метафорически конкретизируется: *свиток в руках Всевышнего*, после чего метафора развертывается далее сочетанием с предикатами:

«[Амброджо:] Вообще говоря, история твоей земли будет *развиваться* довольно необычно.

Разве история моей земли — *свиток*, чтобы ей *развиваться*, спросил Арсений.

Всякая история до определенной степени — *свиток в руках Всевышнего*. Некоторым (например, мне) дано в него изредка заглядывать и видеть, что будет впереди. Одного лишь не знаю: не будет ли этот *свиток* внезапно *выброшен*.

Ты имеешь в виду конец *света*, спросил Арсений.

Да, конец *света*. А заодно и конец *тьмы*».

(Нужно отметить также еще один некомический каламбур в конце этого диалога — совмещение значений омонимов *свет*₁ и *свет*₂ в устойчивом сочетании *конец света*, благодаря соотносению со словом *тьма*).

4. И, наконец, отметим наиболее интересную и своеобразную особенность идиостиля Е. Водолазкина с точки зрения образного употребления слов: создание метафор и сравнений на основе индивидуально-авторского осмысления слова в прямом значении. Причина, основание уподобления, совокупность признаков, лежащих в основе метафоры или сравнения, подробно определяется автором и не совпадает с «магистральной» линией уподобления, характерной для образного употребления слова в языковой картине мира.

Такова, например, метафора *авиатор*, вынесенная в заглавие одноименного романа. Определение ее дано в эпиграфе к роману — «тот, чей обзор достаточно широк». Эта метафора с самого начала представляет своеобразную загадку для читателя, ведь профессия авиатора не связана с занятиями главного героя романа — Платонова. Лексема *авиатор* многократно повторяется в тексте, проходя через весь роман. Полет авиатора уже в детстве и юности становится для Платонова «символом

надлежащего течения жизни», слово авиатор обогащается все новыми оттенками смысла, приобретая такие ассоциативно-семантические признаки, как 'независимость', 'одиночество', 'свобода'. Но главный смысл метафоры раскрывается на основе ассоциации, связанной с ситуацией полета авиатора причинно-следственной связью: «Летающий на большой высоте самолет предоставляет авиатору возможность широкого обзора сверху», именно эта ассоциация лежит в основе определения основной задачи главного героя — описать свою эпоху, воссоздав в подробностях как можно больше ее составляющих — людей, ситуаций, предметов, самых разных деталей, впечатлений и ощущений. Этот смысл, содержащийся в эпиграфе, раскрывается в тексте романа и повторяется как его итог в самом конце.

С осознанием этой задачи связана и другая необычная метафора в романе — *вода* (в описаниях), значение которой в известном смысле противоположно общеязыковой метафоре *вода* 'многословие при бедности содержания': «Интересует меня самая мелкая повседневность, то, что современникам кажется само собой разумеющимся и не достойным внимания. Это сопровождает все события, а потом исчезает, никем не описанное — как будто всё происходило в вакууме. Они кивают мне — пишите, мол, о чем речь, но я уже не могу остановиться. Так, говорю, в горной породе остаются ракушки — миллиарды ракушек, живших на океанском дне. Мы понимаем, как они выглядели, но не представляем их естественной, вне горной породы, жизни — в воде, среди зыбких водорослей, подсвеченных доисторическим солнцем. Нет в исторических сочинениях этой *воды*». Вода трактуется здесь как естественная среда жизни описываемой эпохи.

Новое определение образной основы компаративной конструкции может присутствовать и в конструкции сравнения. Так, в рассматриваемом романе современники Платонова, ставшие атеистами, сопоставляются им с божьей коровкой на шоссе: «Обилие открытий затуманило головы еще моим бывшим современникам, сделавшим атеизм модой. Уже тогда они напоминали *божью коровку на шоссе*. Она проползла десяток метров и очарована своим движением. Ей кажется, что она всё изучила и поняла. Но она никогда не узнает, где начинается шоссе и куда ведет». Все эти признаки образа *божья коровка* отличны от фиксируемых обычно признаков его образного употребления с зооморфным смыслом (см., например, определение этого употребления в Малом академическом словаре 'о безобидном, тихом человеке, не умеющем постоять за себя').

Новые признаки уподобления в метафоре или сравнении могут добавляться к традиционным. Так, метафора *гриб*, характеризующая человека и созданная на основе обычного для литературы признака внешнего сходства, дополняется признаками 'размножение спорами' и 'червивость': «Был у меня знакомый, Алексей Константинович Аверьянов. Маленький, лысый, с большой головой, совершенный *гриб*. И *размножался*, видимо, *спорами*, потому что как же его такого можно представить с женщиной? <...> Кем он был, этот Аверьянов? Чем занимался, откуда я его знал — ничего не помню. А вот грибное его свойство, *червивость* эта, в памяти осталось».

Новый смысл могут приобретать и предикатные метафоры: «Главное же — заканчивалось мое вынужденное затворничество, и я *окунался* в новую жизнь».

Окунался — точное слово. Только *окунешься*, говорили мне на пляже родители, бо-
ясь простуды. А плавать не будешь. Не буду так не буду, *окупнуться* тоже счастье.
Опасаясь, что мой ослабленный организм сдастся первой же инфекции, Гейгер
меня из автомобиля не выпускал».

Рассмотренные приемы соотнесения переносного и прямого значений образно-
го слова в компаративных конструкциях свидетельствуют об умении писателя уви-
деть новое в традиционных метафорах и сравнениях, и этот новый взгляд позво-
ляет ему использовать их в необычных ракурсах, создавая новые глубокие образы
и развертывая под неожиданными углами различные умозаключения и выводы.

Литература

Аксенова Н. В. О роли развернутой метафоры в построении оценочного суж-
дения // *Достижения вузовской науки.* 2015. № 19. С. 149–155.

Билоус Л. С. Текстобразующая роль метафоры: На материале американской
научно-фантастической литературы. Дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2001. 186 с.

Брилева И. С., Вольская Н. П., Гудков Д. Б., Захарченко И. В., Красных В. В. Рус-
ское культурное пространство. Лингвокультурологический словарь: Вып. первый.
М.: Гнозис, 2004. 318 с.

Вороничев О. Е. Русский каламбур. Семантика. Поэтика. Стилистика. М.: Флин-
та, 2016. 608 с.

Зубова Л. В. Языки современной поэзии. М.: Новое литературное обозрение,
2010. 384 с.

Ключерова А. О. Развёрнутые метафоры А. С. Грина: структура и семантика // *Проблемы и тенденции развития социокультурного пространства России: история и современность: Материалы IV Международной научно-практической конферен-
ции.* Брянск, 2017. С. 187–192.

Кожевникова Н. А. О соотношении тропа и реалии в художественном тексте // *Кожевникова Н. А. Избранные работы по языку художественной литературы.*
М.: Знак, 2009. С. 473–498.

Кожевникова Н. А. Язык Андрея Белого. М.: Институт русского языка РАН,
1992. 256 с.

Петрова Е. Г. Языковая природа стилистического приема «развернутая мета-
фора» и его роль в создании целостности художественного текста. Автореф. дис. ...
канд. филол. наук. М., 1982. 25 с.

Санников В. З. Каламбур как семантический феномен // *Вопросы языкознания.*
1995. № 3. С. 56–69.

Шестакова Ю. Ю. Орнаментальность в современной русской прозе: поэтиче-
ские принципы организации прозаического текста. Автореф. дис. ... канд. филол.
наук. М., 2019. 165 с.

Шмид В. Орнаментальный текст и мифологическое мышление в рассказе
«Наводнение» // *Е. И. Замятин: pro et contra.* СПб., 2014. С. 670–690.

Шпилева Ю. В. Образные поля в орнаментальной прозе. Автореф. дис. ... канд.
филол. наук. Ярославль, 2015. 22 с.

Z. Yu. Petrova

*V. V. Vinogradov Russian Language Institute, Russian Academy of Sciences
(Russia, Moscow)
zoyap@mail.ru*

SOME PATTERNS OF FIGURATIVE USE OF LEXICAL UNITS IN E. VODOLAZKIN'S IDIOSTYLE

The paper examines the contextual patterns of word usage in comparative constructions (metaphors and similes) in the works of the modern prose writer E. Vodolazkin. These are such patterns as extended metaphor; metaphor or simile basing on the depicted reality or situation; combination in one lexeme or collision in one context of the direct and figurative meaning of a word, as well as creation of individual author's metaphors and similes based on an unusual understanding of the original word in its direct meaning. All these techniques characterize the work of a writer with the direct meaning of a figurative word, the correlation of the direct meaning with the figurative metaphorical meaning. Based on the analysis of the linguistic material from the writer's works, a conclusion is drawn about the writer's ability to find a new look at the traditional figurative use of words, which manifests itself, in particular, in extended metaphors and similes based on not obvious semantic features and connections of the original word — the image of comparison, finding a new turn in the development of metaphor, allowing the thought process to unfold in a rather unexpected way. Particular attention is paid to the creation of metaphors and similes by the writer based on the individual author's understanding of the word in its direct meaning, often on the basis of identifying not obvious at first glance cause-and-effect relationships of the original word.

Key words: metaphor, simile, extended metaphor, correlation between trope and reality, pun, individual author's metaphor, E. Vodolazkin's prose.

References

- Aksenova N. V. [On the role of an extended metaphor in the construction of a value judgment]. *Dostizheniya vuzovskoi nauki*, 2015, no. 19, pp. 149–155. (In Russ.)
- Bilous L. S. *Tekstoobrazuyushchaya rol' metafor: Na materiale amerikanskoi nauchno-fantasticheskoi literatury. Dis. kand. filol. nauk* [The text-forming role of metaphor: Based on American science fiction literature. Cand. philol. sci. diss.]. St. Petersburg, 2001. 186 p.
- Brileva I. S., Vol'skaya N. P. et al. *Russkoe kul'turnoe prostranstvo. Lingvokul'turologicheskii slovar': Vypusk 1* [The Russian cultural space. Linguocultural dictionary: Issue 1]. Moscow, Gnozis Publ., 2004. 318 p.
- Voronichev O. E. *Russkii kalambur. Semantika. Poetika. Stilistika* [The Russian pun. Semantics. Poetics. Stylistics]. Moscow, Flinta Publ., 2016. 608 p.
- Zubova L. V. *Yazyki sovremennoi poezii* [Languages of modern poetry]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2010. 384 p.

Klyucheroва A. O. [Extended metaphors of A. S. Green: structure and semantics]. *Problemy i tendentsii razvitiya sotsiokul'turnogo prostranstva Rossii: istoriya i sovremennost'*: Materialy IV Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii [Problems and trends in the development of the socio-cultural space of Russia: history and modernity: Materials of the IV International Scientific and Practical Conference]. Bryansk, 2017, pp. 187–192. (In Russ.)

Kozhevnikova N. A. [On the correlation between trope and reality in a literary text]. Kozhevnikova N. A. *Izbrannye raboty po yazyku khudozhestvennoi literatury* [Selected works on the language of literature]. Moscow, Znack Publ., 2009, pp. 473–498. (In Russ.)

Kozhevnikova N. A. *Yazyk Andrey Belogo* [The language of Andrei Belyi]. Moscow, Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences, 1992. 256 p.

Petrova E. G. *Yazykovaya priroda stilisticheskogo priema «razvernutaya metafora» i ego rol' v sozdanii tselostnosti khudozhestvennogo teksta. Avtoref. dis. kand. filol. nauk* [The linguistic nature of the stylistic device “extended metaphor” and its role in creating the integrity of the literary text. Author’s abstract of the cand. philol. sci. diss.]. Moscow, 1982. 25 p.

Sannikov V. Z. [Pun as a semantic phenomenon]. *Voprosy jazykoznanija*, 1995, no. 3, pp. 56–69. (In Russ.)

Schmid V. [Ornamental text and mythological thinking in the story “The Flood”]. *E. I. Zamyatin: pro et contra*. St. Petersburg, 2014, pp. 670–690. (In Russ.)

Shestakova Yu. Yu. *Ornamental'nost' v sovremennoi russkoi proze: poeticheskie printsipy organizatsii prozaicheskogo teksta. Avtoref. dis. kand. filol. nauk* [Ornamentality in modern Russian prose: poetic principles of organizing a prose text. Author’s abstract of the cand. philol. sci. diss.]. Moscow, 2019. 25 p.

Shpileva Yu. V. *Obraznye polya v ornamental'noi proze. Avtoref. dis. kand. filol. nauk* [Figurative fields in ornamental prose. Author’s abstract of the cand. philol. sci. diss.]. Yaroslavl', 2015. 22 p.

Н. А. Николина

Московский педагогический государственный университет

(Россия, Москва)

natnikmoskwa@gmail.com

СЛОВОТВОРЧЕСТВО КАК ПАРАМЕТР ОПИСАНИЯ ИДИОСТИЛЯ (на материале прозы Е. Некрасовой)

В статье определяются критерии идиостилевой характеристики (принадлежности) новообразований в текстах писателя. Материалом для анализа служат произведения современного прозаика Евгении Некрасовой. Показано соотношение потенциальных и окказиональных образований в ее текстах, выделены группы словообразовательных инноваций, которые регулярно используются в произведениях писателя (сложные прилагательные с нулевым суффиксом, субстантиваты, дериваты с аффиксоидом *полу-* и др.), рассмотрены дефисные комплексы в текстах Некрасовой. Показана связь новообразований, построенных по определенным моделям, с темами и мотивами рассматриваемых произведений. Отмечается ориентация словообразовательных инноваций в текстах Некрасовой на экспрессивные дериваты разговорной речи. Делается вывод, что целенаправленный отбор новообразований определяет особенности формирующегося индивидуального стиля Е. Некрасовой.

Ключевые слова: идиостиль, новообразование, словообразовательная модель, сложение, окказионализм, субстантивация, дефисные комплексы, сказ, функции словообразовательных средств.

Словообразовательные средства, прежде всего индивидуально-авторские новообразования, могут рассматриваться как один из параметров описания идиостиля. При этом важно учитывать следующие моменты:

- 1) количество словообразовательных инноваций в текстах автора;
- 2) их индивидуальный или типовой характер (регулярная повторяемость в текстах разных авторов в определенный период);
- 3) соотношение окказиональных и потенциальных слов;
- 4) выбор определенных словообразовательных моделей и их закреплённость за текстами одного автора;
- 5) связь новообразований со сквозными мотивами творчества поэта (прозаика), с темой произведения либо его мотивной структурой.

Рассмотрим с учетом этих моментов роль словообразовательных средств в формировании идиостиля современного прозаика Евгении Некрасовой — автора романа «Калечина-Малечина» и сборников рассказов «Сестромам. О тех, кто будет маяться» и «Домовая любовь». Литературные критики относят ее произведения к такому направлению, как мистический реализм, а жанр романа «Калечина-Малечина» определяют как фолк-буффонаду. На прозу Е. Некрасовой, по ее собственному признанию, повлияли А. Ремизов, А. Платонов, Л. Петрушевская. В выступлении на канале «Культура» в передаче «Открытая книга» 5 ноября 2020 г. Е. Некрасова отмечала, что, с ее точки зрения, еще не выработан адекватный язык для описания современной реальности и она ищет новых средств для этого. К таким средствам относятся словообразовательные инновации разных типов, которые широко используются в ее произведениях.

В текстах Некрасовой последовательно актуализируются деривационные связи слов, часто встречается морфемный повтор: *Кривые кривились, выкривились* в серый мякиш («Присуха»); *сойжития, сосолья, сосмотрения* («Потаповы»).

Регулярный повтор дериватов одного словообразовательного типа приводит к построению текста на основе своеобразных словообразовательных лейтмотивов и значимых оппозиций деривационных средств. Так, в рассказе «Молодые руины» используются дериваты-субстантивы с префиксом *со-*, обозначающие последовательно сменяющие друг друга общности, к которым относится героиня, постепенно обретающая свою индивидуальность: *У со-детей* была предводительница <...>; *Продавец* <...> стал преследовать *со-девочек*; Новые, неизвестные ей *со-классники* поначалу называли ее франкенштейном; *Со-школьники* глядели зло; В их общежитской комнате *со-студентки* держали порядок. В том же тексте актуализируется значимая для него оппозиция *недострой — дострой*.

Морфемный повтор сочетается с употреблением новообразований. В прозе Е. Некрасовой преобладают потенциальные слова разной частеречной принадлежности (о разграничении потенциальных и окказиональных слов см. [Земская 1973]), см. например: *англоносители, галькосвидетель, метротолпа, безласково, счастьеборец, псевдобогатки, рыжепаклевы, полуреальность, суперсемейка, ди-зайнерить*.

На этом фоне выделяются новообразования, созданные по определенным словообразовательным моделям, регулярно используемым автором. Это:

- сложные прилагательные с нулевым суффиксом: *длиннопальцые руки* («Лицо и головы»), *жидковолосое солнце, каштановолосая Катя* («Супергерой»), *паучьиногие ресницы, крученосая кикимора* («Калечина-Малечина»), *свекломордые и соломенноголовые родственники* («Молодые яблоки»);
- сложные существительные, представляющие собой объединение двух самостоятельных слов, связанных отношениями «определяемое—определяющее», например: *жизньсон, винапричина, стекло-окошко, окно-женщина, словозащита* и др. Ср.: Она просыпается после долгих лет *жизнисна*

- («Сестромам»), Он (Сестромам) — *винапричина* («Сестромам»), Еще дочка боялась *окно-женщин* («Молодильные яблоки»), *Люди-будущего* спали много («Несчастливая Москва»);
- образования с аффиксоидом полу-: полувстречи, полугород, полусироты, полубожьи, полупотерянный. Ср.: Полугород — маленький <...> В деревянной облупленной раме торчал полудвор, полустоянка, разновозрастные полудети («Маковые братья»); полуслучайная лестница, полувыглядывания в окна («Начало»);
 - субстантивированные прилагательные и причастия: *Веснушечье* корчилось от усердия, азарта и ненависти («Лицо и головы»); Пожирала глазами все *попутное* («Вера»); Плачет *алогубая*, жалится... («Сестромам»); Все *горочные* <...> попрощались с Катенькой («Калечина-Малечина»); На краю дворового пустыря стояли вместе четверо *выросших* («Калечина-Малечина»); Миша напевал *эротично-эстрадное*, Костя сочинял *современно-любовное* («Молодильные яблоки»);
 - префиксально-суффиксальные и префиксально-суффиксально-постфиксальные глаголы со значением превращения или приобретения признаков, названных производящей основой: Так Лола стала Потаповой, но не *опотанилась* («Потаповы»); Он <...> *олондовел*, снял себе студию («Квартирай»); Зина взяла и купила квартирай. Но *омосковилась* она еще до этого («Квартирай»), Саша ела немного, но *раскощеивалась* («Молодые руины») (ср. характеристику этой модели в словаре [Лопатин, Улуханов 2016: 130–131]).

Отмеченные производные связаны со сквозными мотивами прозы Е. Некрасовой. Ее персонажи живут «в аду ненужности, недослышанности, неувиденности». Например, сложные дериваты с аффиксоидом *полу-* развивают мотив недоволенности. Они нередко концентрируются в одном тексте, выделяя его доминанту, см., например, рассказ «Маковые братья»: Родители уже определили ее в какой-то глупый недорогой институт для *полуовоцей*. <...> Серый *полупоселок*, *полугород* маленький <...> Света существовала в *полусне*, *полуреальности*. Он не водил машину из-за *полупотерянного* зрения.

В составе новообразований в прозе Некрасовой преобладают сложные по структуре дериваты. Сложные существительные и прилагательные выполняют в тексте компрессивную функцию, свертывая словосочетание, сочинительный ряд имен или сравнительный оборот. Например: Лара вышла из-за парты своим *буднично-принцессовым* шагом; *Учительнице*завр снова начал рычать в рифму; На углу последнего *красиво-старого* дома к Кате, извиваясь, подошла тощая собака в грязно-морозных колтунах. У нее (Кати) получалась половина черной vareжки-крохи <...> Одна готовая с белым *ювелирно-вязаным* цветком уже выставлялась на парте («Калечина-Малечина»); У нее, по их разумению, была *тухло-зевотная* жизнь («Начало»); Миленькие какие *бабо-мордочки* («Поля»); После Полубога — человек. *Любяще-дышаще-понимающий* («Начало»); Она до сих пор ощущала свою юношескую *ментобоязнь* («Квартирай»).

Кроме сложных существительных и прилагательных, в произведениях Е. Некрасовой встречаются и сложные глаголы, например: *минутно-слабничал* Лужев («Начало»), только ты *домолюбишь*; *домоработаю* себе («Квартирай»).

Наряду со сложением и сращением, в текстах Е. Некрасовой широко используется субстантивация. Субстантиваты нередко образуют оппозиции, значимые для построения произведения в целом. Так, в романе «Калечина-Малечина» в нее вступают субстантиваты «невывросшие—выросшие», которые последовательно повторяются в тексте. Ср., например: Потом Вероника Евгеньевна рассказала про нездоровых *выросших*, которые делают с *невывросшими* плохие и нехорошие вещи. *Невыросшие* превратились в мявкающих монстров. Она (Катя) каталась с горки <...> поочередно с другими тремя *невывросшими* чуть ее младше. В дверь постучались, заглянула красивая улыбающаяся *выросшая*. <...> Совсем запутанно ответила хвостатой платковая *выросшая*. В автобус с трудом забрались старая *выросшая* и широкий *выросший* в очках.

Выросшие и невыросшие в романе «Калечина-Малечина» — романе, по определению его автора, об «абсолютном одиночестве», — два противопоставленных друг другу мира, представители которых не стремятся к взаимопониманию. Не пригодившиеся никому в мире живых невыросшие, становятся кикиморами. В финале романа оппозиция, приобретающая текстообразующий характер, частично снимается. Ср.: <...> Катя ощупала все *по-выросшему* внимательным глазом.

В семантическом аспекте в составе новообразований в прозе Е. Некрасовой преобладают номинации лиц, чаще по присущим им качествам или особенностям внешности: *Уродики-студентики* радовались, что и на эту *нудку* нашлась своя беда («Сестромам»); Лужев ждал толстую *короткостригу* («Поля»); *Терпига* — пять раз нудела одинаковое («Сестромам»).

Номинации лица, как правило, отражают точку зрения персонажа и выражают его оценку; см., например: *Учительнице* *завр* проговорил что-то и протянул плоский предмет («Калечина-Малечина»).

Другая заметная группа новообразований — сложные по структуре имена прилагательные, с темпоральной семантикой. В их составе один из компонентов деривата указывает на тот или иной временной отрезок. Например: *рано-утренний* пирог с вишней («Присуха»), *юно-советская* щиколотка («Присуха»), *поздне-долгожданнный* брак («Молодильные яблоки»), *тридцатидевятилетне-древний* Миша («Молодильные яблоки»), *вечно-обязательный* кошмар («Молодильные яблоки»). Такие прилагательные образуются как собственно сложением, так и сращением.

Наряду с потенциальными образованиями в произведениях Е. Некрасовой используются, хотя и значительно реже, собственно окказионализмы, см., например: *отрезанно-ломотная* жизнь, *себястрашие*, *вроголодить*, *набекрень-хрущевка*, *водопаднуть*, *пришарфенный*, *воображайгитара*. Так, субстантив *себястрашие* образован окказиональным способом — сращением во взаимодействии с суффиксацией по непродуктивной словообразовательной модели, композит *набекрень-хрущевка*

также создан по непродуктивной модели «наречие + существительное». Глагол *водопаднуть* образован с нарушением словообразовательных закономерностей: суффикс *-ну* присоединяется к глагольным основам, в этом же случае он сочетается с основой имени существительного: <...> *Водопаднул* слив («Калечина-Малечина»). Слово *пришарфенный* создано в результате чересступенчатого словообразования — с пропуском такого звена деривационной цепочки, как глагол *пришарфить. Прилагательное *отрезанно-ломотный* базируется на фразеологизме, что редко наблюдается в узуальном словопроизводстве. Субстантив *воображайгитара* строится по окказиональной модели «императив + существительное».

Для прозы Е. Некрасовой характерна ориентация на экспрессивное словопроизводство разговорной речи и на язык русского фольклора, что, в частности, проявляется в регулярном использовании в ее текстах ассоциативных стяжений лексических единиц, см., например: Катя *катится-колошматится*, Катя *катится-колошматится*; Кикимора *полупела-получитала* («Калечина-Малечина»), *Ходил-бродил, жило-поживало* («Павлов»), *Дуло-остужало* («Присуха»).

В текстах Е. Некрасовой интенсивно используются дефисные комплексы, которые получили широкое распространение в современной русской художественной речи. Они служат для оформления цитат, передачи чужой речи, а также выполняют функцию категоризации — выделяют особый класс изображенных объектов, с авторской точки зрения.

В прозе Е. Некрасовой дефисные комплексы многофункциональны. Назовем функции дефисных комплексов:

- оформляют современные речевые стереотипы и клише, при этом последовательно передают точку зрения персонажа, соответствующую массовому усредненному сознанию: Светкин путь — *выйти замуж до-двадцати-девяти-господи-не-подведи* («Начало»); Одна бытовальня: *уроки-ужины-стирка-надомная работа* <...> *деньги-отпуск-новую-обувь-ребенку* («Начало»); Кого оставить отдавать за ремонт: *потолки-летающие, пол-стелящийся-ногами-любимки, мебель-дерево-на-заказ* («Начало»);
- передают чужую речь обобщенно или приблизительно: Мама — раздавленная ягода, улыбалась *ну-да-вот-так-вот-дочкой* («Начало»);
- служат средством номинации: *Тот-что-пониже* назвал ее по имени-отчеству («Молодильные яблоки»); *Главная-по-подъезду* принесла ее книжку («Молодильные яблоки»). *Супермаркет-вместо-кинотеатра* («Лакшми»); *Дом-в-овраге* как *дом-со-львом* («Присуха»);
- выполняют функцию характеристики персонажа или описываемого предмета: Понял, какие соседи люди, *ничего-не-взять-люди* («Начало»); Ближе и ближе — нервничала с телефонной книжкой — *под-мальчика-стрижка*, Дина («Молодильные яблоки»); Вела себя *как-металлическая-с-заземлением* <...> («Молодильные яблоки»);
- подчеркивают семантические и фонетические связи объединяемых слов и определяют или намечают ритмический рисунок текста либо его фрагмента:

Поля удобная, не-высока-не низка, не-худа-не-толста, не-стервозная и не-тихоня... Поля-полина-поленька-поля!!! («Поля»); Настя — умница-продумка, сразу-после-школы-замужняя, шея-мужа, мать-сына («Присуха»).

Объемные дефисные комплексы определяют особую интонационную организацию текста. Это было удивительно, Катя еще *никого-никого-ничему* не учила, все только учили ее... («Калечина-Малечина»); Я — муж. Муж *Полины-поленьки-поли-поля* и *Лены-не-лени* («Поля»).

Ряд дефисных комплексов, включающих имя собственное, строится на основе языковой игры: антропоним объединяется с его разговорной формой или омонимом, а затем с метафорой, содержащей сходный звуковой компонент. Например: *Ваня-Ванюша-валенок*, *Оля-оленька-оленок*, *Лена-не-лень*. Ср.: *Ваня-ванюша-валенок* надел джинсы, влез в ботинки, обнял коробку с процессорами <...>; Ходила-бродила *Оля-оленька-оленок* по квартире и хныкала («Молодильные яблоки»).

Использование дефисных комплексов, как уже отмечалось, характерно и для других современных прозаиков, однако своеобразие стиля Е. Некрасовой проявляется в последовательной соотнесенности этих образований со сказовой манерой повествования и ориентацией на передачу устной, часто аллегорической речи.

На словообразовательные модели, характерные для разговорной речи, ориентируются и другие новообразования в текстах Е. Некрасовой. Ее словообразовательные инновации часто имитируют рождение слова в спонтанном общении или внутренней речи в динамичном коммуникативном пространстве; см., например: Ольга *документооборачиваться* не любила («Молодильные яблоки»); Умолила в электричке *дачница-помидорница*, толстая, с алым лицом, сбросить ее конкурентку-*перепродажницу* по ходу поезда («Сестромам»); Почему два месяца, почему не десять дней? — *почемучила* Ольга («Молодильные яблоки»); Всех <...> будто выгнали на пробу из *час-пикового* вагона метро <...> («Несчастливая Москва»).

Словообразовательные инновации в текстах Е. Некрасовой взаимодействуют с семантическими дериватами, реализующими метафорическое (реже метонимическое) значение. В то же время и для многих новообразований характерна метафорическая мотивация: их производящая база представляет собой сравнение, которое свертывается в процессе словопроизводства: *ангелить* — вести себя как ангел; *коромыслить* брови — поднимать (изгибать) брови коромыслом (как коромысло). Возможны и более сложные семантические операции. Например, глагол *июниться* в тексте рассказа «Сестромам» (Рассказал <...> про того, кто будет *июниться*) характеризуется семантической диффузией: в нем совмещаются два значения 'родиться в июне' и 'цвести как июнь'.

Новообразования неравномерно распределены в текстах Некрасовой, в то же время некоторые словообразовательные инновации объединяют ряд произведений, например, интертекстуальное образование *Гулливерия* или существительное *квартирай*.

Итак, в произведениях Е. Некрасовой регулярно используются словообразовательные инновации, построенные по определенным моделям, предпочитаемым автором. Новообразования эти связаны как с темами произведений, так и с мотивной

и нарративной структурами текстов, прежде всего таким типом повествования, как сказ. Наиболее часто используются производные слова, образованные суффиксацией (в том числе нулевой), сложением и сращением. По словам М. Кучерской, Е. Некрасова «загораживается колдовским узором слов и фантазий от безумия этого мира, от неуютта тесных квартир, от покинутых детей и стариков». Важную роль в создании этого «колдовского узора» играют словообразовательные средства, прежде всего новообразования, целенаправленный отбор которых определяет особенности формирующегося идиостиля писателя.

Литература

Земская Е. А. Современный русский язык. Словообразование. М.: Флинта; Наука, 2016. 328 с.

Лопатин В. В., Улукханов И. С. Словарь словообразовательных аффиксов современного русского языка. М.: Издательский центр «Азбуковник», 2016. 812 с.

Некрасова Е. Домовая любовь. М.: Редакция Елены Шубиной, 2021. 384 с.

Некрасова Е. Калечина-Малечина. М.: Астрель, 2018. 288 с.

Некрасова Е. Сестромам. М.: Редакция Елены Шубиной, 2019. 384 с.

N. A. Nikolina

Moscow Pedagogical State University

(Russia, Moscow)

natnikmoskwa@gmail.com

WORD CREATION AS A PARAMETER OF THE IDIOSTYLE DESCRIPTION (based on the prose of E. Nekrasova)

The article defines the criteria for idiosyle characteristic (belonging) of word-formation innovations in the writer's texts. The works of the contemporary prose writer Evgenia Nekrasova are the material for the analysis. The ratio of potential and occasional formations in her texts is shown, groups of word-formation innovations which are regularly used in the writer's works are highlighted. These are complex adjectives with a zero suffix, substantivates, derivatives with *polu-* affixoid, etc.). Hyphenated complexes in Nekrasova's texts are considered. The connection of created words built according to certain models, with the themes and motives of the works under consideration is shown. The orientation of word-formation innovations in Nekrasova's texts towards expressive derivatives of colloquial speech is noted. It is concluded that the purposeful selection of new formations determines the characteristics of the emerging individual style of E. Nekrasova.

Key words: idiosyle, word-formation innovation, word-formation model, compounding, occasionalism, substantivisation, hyphenated complexes, narration in first person, functions of word-formation means.

References

Lopatin V. V., Ulukhanov I. S. *Slovar' slovoobrazovatel'nykh affiksov sovremennogo russkogo yazyka* [Dictionary of word-formation affixes of the modern Russian language]. Moscow, Azbukovnik Publ., 2016. 812 p.

Nekrasova E. *Domovaya lyubov'*. Moscow, Elena Shubina Editorial Group, 2021. 384 p.

Nekrasova E. *Kalechina-Malechina*. Moscow, Astrel Publ., 2018. 288 p.

Nekrasova E. *Sestromam*. Moscow, Elena Shubina Editorial Group, 2019. 384 p.

Zemskaya E. A. *Sovremennyi russkii yazyk. Slovoobrazovanie* [Modern Russian language. Word formation]. Moscow, Flinta; Nauka Publ., 2016. 328 p.

ПОЭТИЧЕСКИЕ ИДИОСТИЛИ XX — НАЧАЛА XXI ВЕКА

А. В. Гук

Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН

(Россия, Москва)

annagik@yandex.ru

ЯЗЫК ДНЕВНИКОВ МИХАИЛА КУЗМИНА: ГРАММАТИКА, СЛОВАРЬ, СТИЛИСТИКА

В статье анализируется способ представления материала в автокоммуникативном тексте. Разбираются особенности организации «закрытого» дневникового произведения, предназначенного для публичного чтения. Кузмин находится под двойным наблюдением: внутренним (он сам) и внешним (слушатели). С практикой чтения текста, не предназначенного по закону жанра для сиюминутного обнародования, Кузмин протягивает руку современным блогерам, не стесняющимся выставлять напоказ свой внутренний мир. В работе прослеживается эволюция дневникового текста с 1905 года по 1934 год, которая связана с изменением структуры подневных записей (более ранние не имеют системы абзацев). Разбираются особенности частотных словарей Дневников М. Кузмина разного периода. Проводится сравнение лексиконов поэтического и дневникового текста. Стиль представления фактов в дневниковых записях Кузмина уравнивает явления частной жизни, культурно значимые и политические события эпохи начала XX века. В работе приводится анализ метадневниковых высказываний автора. Указанные замечания в записях 1934 г. заметно отличаются от функционально похожих записей ранних дневников. Дневник из бытового превращается в мемуарный. Разбираются случаи лексического и синтаксического минимализма.

Ключевые слова: дневниковый текст, М. Кузмин, минимализм, автокоммуникация.

Человек стремится к сохранению своей субъективности и должен к этому стремиться, так как это истинно и велико — полнейшее обособление своей индивидуальности и развитие ее до возможных пределов. Объективность — это отсутствие субъективности, отсутствие личности, безличность, ничтожество, нуль.

9 июля 1891 г. Из письма М. Кузмина С. К. Матвеевскому.

Дневник Кузмина исследователи называют дневником-легендой. Н. А. Богомолов в Предисловии к Дневнику 1905–1908 гг. замечает: «Дневник Михаила Алексеевича Кузмина принадлежит к числу тех явлений в истории русской культуры, о которых долгое время складывались легенды и о которых даже сейчас мы знаем далеко не всё. Многие современники автора слышали чтение разных фрагментов и восхищались услышанным (но бывало, что и негодовали)» [Богомолов 2000: 5].

Действительно, как факт культуры начала XX века дневник поэта, писателя, музыканта и критика является неоценимым материалом для восстановления духа времени и воссоздания картины мира художественного окружения Кузмина. На страницы дневника попали многие представители Серебряного века: Вячеслав Иванов, Андрей Белый, Валерий Брюсов и др. История художественных объединений и организаций этого времени так или иначе освещается в подневных записях, конечно, в преломленном авторском видении. Художники, театральные и музыкальные деятели начала века также становятся косвенными героями записей поэта: Константин Сомов, Николай Сапунов, Сергей Судейкин и др.

Однако языковые особенности дневников М. Кузмина до сегодняшнего времени не становились предметом анализа научных исследований, оставаясь в тени фактографических работ.

В настоящее время опубликованы дневниковые записи 1905–1934 годов с некоторыми лакунами [Кузмин 1993; Кузмин 2000; Кузмин 2005; Кузмин 2009; Кузмин 1998].

Наряду с известными личностями, оставившими свой след в истории, о которых сегодня можно узнать из их писем и воспоминаниях современников, на страницах дневника Кузмина появляются люди, входившие в «бытовое» окружение поэта. Иногда границы узкого круга знакомых размываются. В дневниковом поле стирается степень близости с историческими личностями и продавцами старинных икон, банщиками, парикмахерами и просто прохожими. Стиль изложения материала в дневниковых записях Кузмина уравнивает факты интимной жизни, культурно значимые и политические события эпохи начала XX века. К особенностям дневникового повествования нужно отнести выбор синтаксических структур, а также соотношение стилистических, лексических и грамматических особенностей текста [Гик 2019; Гик 2020].

Стилистическая база дневниковых записей — разговорный язык с элементами «макаронического» стиля. Свободное использование в тексте нескольких языков, с одной стороны, выполняло функцию передачи естественного хода мысли человека,

живущего в культурной среде, предполагающей знание нескольких языков, а с другой — эвфемизации некоторых событий. Таким образом, иностранные слова и выражения на французском языке свободно встраиваются в русский дневниковый текст (встречаются также вкрапления на итальянском, английском, немецком, латинском): «Я не ожидал того чувства начинания, которое пронеслось в молчании, когда Иванов сказал: “*Incipit Hafiz*”» (2 мая 1906 г.); «Были Ивановы, Леман и я. Читал наверху Пролог, играл Бетховена; просит заниматься с Лидией. Ушли в комнату Вячеслава; как тихо, как светло, какое обиталище. *Il m’a fait beaucoup du bien.*» (1 января 1908 г.); «Никогда еще так вместе, так зараз не было впечатления богослужения; как сильнее это самых пламенных *ébats*» (8 января 1908 г.) — здесь и далее ссылки на Дневники даются в форме указания дня и года, или только года написания по указанным изданиям.

Без сомнения, иностранные вкрапления в текст не являются особенностью именно кузминского стиля. Но мы не можем не отметить эту особенность текста: «Тут шли по нижнему бульвару отдельно и ничего себе, особенно — *au moment supreme*» (1934); «Большинство вещей Моцарта хорошо играть днем или даже утром. Хотя многие *adagio* требуют ночи лунной или темной, а оперы — ramпы, сцены и горячего дыхания Италии, Испании, Востока, Рима и Греции» (1934).

Кроме дневниковых записей Кузмин вел специальные книжки (рабочие тетради), в которые записывал план работы над тем или иным произведением. Таким образом, бытовая и профессиональная стороны жизни автора пересекались в самих дневниках, а вот записные книжки становились узкопрофессиональными документами, которые в настоящее время могут стать источниками для раскрытия тайн творческой лаборатории (ср. мнение М. Михеева о дневниках как пред-текстах произведений [Михеев 2006]; а также диссертацию, в которой изложены материалы записных книжек поэта [Тимофеев 2005]).

Надо оговориться, что поэт читал дневник своим друзьям сразу после написания. Кузмин замечает обратное действие дневника — на жизнь: «Чтение дневника вызвало у В<альтера> Ф<едоровича> замечание, что я пишу менее ярко, чем куда я не читал, но мне кажется, что это неправда, что такое впечатление оттого, что многое читалось вместе, а не кусочками. Я даже не знаю, почему меня это задело, я редко бывал в таком разложенном состоянии, как теперь» (11 мая 1906 г.). Таким образом, Кузмин находится под двойным наблюдением: внутренним (он сам) и внешним (слушатели). С практикой чтения текста, по закону жанра не предназначенного для сиюминутного обнародования, Кузмин протягивает руку современным блогерам, не стесняющимся выставлять напоказ самые интимные стороны своей личности. Достоверно известно, что это был осознанный шаг Кузмина. Автор сообщал Г. В. Чичерину 1 августа 1906 года: «Дневник я веду с сентября, и Сомов, В. Ив<анов> и Нувель, которым я его читаю, находят не только лучшим моим произведением, но вообще каким-то мировым “факелом” вроде Confessions Руссо и Августина. Только мой дневник чисто реальный, мелочной и личный» [Перхин 1999: 216].

Вячеслав Иванов писал о своем восприятии дневника Кузмина: «...в глазах Антиной было щедрое солнце, и он возвестил о своем желании прочитать, наконец, свой знаменитый дневник. <...> Чтение было пленительно. Дневник — художественное произведение. Это душный тепидарий; в его тесном сумраке плещутся влажные, стройные тела, и розовое масло капает на желтоватый мрамор. Дневник “специален”, и только эта моноидейность грозит перейти в мертвенность. Я был прав, наслеживая в Антиное то, и другое, и третье, но и то, и другое, и третье преувеличивал односторонне и грубо, как бывает, когда на долю анализа и угадывания выпадает чрезмерная работа при невозможности созерцать конкретное. Он нежен и по-своему целомудрен. ...Но прежде всего дневник — художественное отражение текущей где-то по затаенным руслу жизни, причудливой и необычайной по контрасту между усладой как объектом восприятия и воспринимающим субъектом, — отражение, дающее иногда разительный рельеф. И притом автор дневника знает почти забытый теперь секрет **приятного** стиля» [Иванов 1974] (здесь и далее выделения полужирным наши — А. Г.).

Кузмин использовал свой дневник и как материал для поэтического и прозаического творчества [Гик 2006]. Как он сам записывает в своей тетрадке, некоторые из его знакомых считали, что «барин» заводит знакомства с «научной» целью — потом он сможет использовать сюжеты и характеры в своих художественных произведениях.

Кузмин преднамеренно не обрабатывает факты, расставляя их по шкале общественной (или иной) значимости, он пытается отобразить мысли по мере их возникновения, как и факты жизни, по мере их «проживания». Это текстовое единство находит свое отражение в способе формирования записей. Автор не придерживается традиционных правил оформления текста, в частности, не использует абзацы, которые могли бы сгруппировать однородные единицы изложения, исчерпать тематический, сюжетный фрагмент текста. Абзацное выделение текста фиксируется в записях 1934 года. Оформляются они не только красной строкой, но и подзаголовком. Так, запись от 30 сентября состоит из трех абзацев, два из которых имеют заголовки: «Блудный сын» и «Феликс и ирония». В этом смысле дневник Кузмина становится ярким представителем автора начала XX века, сознание которого работает по-новому, он интерпретирует мир, исходя из внутренних установок. Об этом писал А. Бергсон.

Дневник богат на метазамечания, по которым можно восстановить отношения автора к своему детищу: «Я написал этот **дневник**, будто он может попасть в чужие руки, но это так и должно, раз это касается не лично меня и не лично других. И притом я пишу так, как у меня запечатлелись впечатления» (5 декабря, 1905 г.). Степень саморефлексии в дневниковых записях от года к году меняется. Особенно ярко это видно в дневниках последних лет жизни — зрелого человека. Появляются воспоминания, в которых автор восстанавливает отношение к собеседникам своей молодости. Так, в дневниках 1900-х годов постоянным эпитетом Вяч. Иванова и его семьи является неопределенное и семантически опустошенное расплывчатое

определение «очень милый». В дневнике 1934 года личности и творчеству Вяч. Иванова Кузмин дает интеллектуальный анализ, посвящая жизни на Башне Иванова довольно пространные записи: «Башня. Эпохиальные периоды жизни одинаковой значительности бывают очень неравномерны: с десятилетия, годы, недели, несколько дней. И их вовсе не так много. Целые серии промежуточных годов живут, освещенные далеким и блестящим житием, будто анфилада комнат, в которую свет проникает из крайней гостиной, где играют в карты. Одним **из высших фокусов моей жизни была Башня**, и я думаю, что имя Вячеслава Иванова с окружением ляжет на четверть, если не на добрую треть моего существования» (17 июля 1934 г.).

Автор различает дни, «бессобытийность» которых вознаграждается внутренней значительностью: «Бывают дни, очень внутренне значительные, о которых решительно ничего нельзя сказать» (18 октября 1927 г.).

К метадневниковым замечаниям отнесем фиксацию процесса написания, времени написания, обстановки комнаты, цели написания, процесса чтения дневника друзьям и родственникам: «Все уехали, я один пишу **дневник**, выюга, кошка села мне на плечо и мурлыкает, топится печка» (9 марта 1906 г.); «Как давно я не писал при свечах своего **дневника**. И это будто привычка к какой-то культуре; м<ожет> б<ыть>, я буду писать вскоре?» (20 марта 1906 г.); «С утра писал **дневник**; было тепло, мокро и туманно» (5 апреля 1906 г.).

Автор вводит в дневник замечания своих знакомых о темах и способах изложения записей: «Они [Ивановы] были очень, очень милы, добры, ласковы, но чувствовалась некоторая отдаленность; просили опять **дневника**, не знаю теперь, не еще ли это невозможно; хотя я не боюсь огласки, но многого они могут не переварить» (10 июня 1906 г.); «Вяч<еслав> Ив<анович> не только говорил о художественности, но не отвратился и от содержания и согласился даже, что он целомудрен» (1906); «Дома был Бакст, <...> Он бестолково критиковал и В<альтера> Ф<едоровича>, и меня, и **дневники**, говорил, что я провожу какую-то линию, симплифицирую свою жизнь намеренно и т. п.» (14 июня 1906 г.).

Некоторые слушатели ожидали «большого» от записей: «Вилькина <...> **дневником** была, кажется, несколько разочарована, ожидавши больше скабрёзных подробностей, и распространялась больше о художественных достоинствах, хотя я имею смелость думать, что не в этом главный смысл моего дневника» (16 ноября 1906 г.); «Я спрашивал у К<онстантина> А<ндреевича>: “Неужели наша жизнь не останется для потомства?” — “Если эти ужасные **дневники** сохранятся — конечно, останется; в следующую эпоху мы будем рассматриваемы как маркизы de Сад”. Сегодня я понял важность нашего искусства и нашей жизни» (15 сентября 1906 г.).

Кузмин приходит к выводу, что не готов воспринимать учительный тон своих друзей: «Будучи вчера чуть не весь день у Ивановых и “говоря много об Антиное”, пришли к убеждению (к чести В<альтера> Ф<едоровича> говорю, что “пришли”), что я делаюсь в **дневнике** все более однообразным и неинтересным,

что не занимаюсь, веду безалаберную жизнь, размениваюсь на мелочи и что, ввиду всего этого, желателен мой скорейший отъезд. Как ни трогательны такие заботы обо мне, вижу, что если не дружбе, то дружескому времяпрепровождению с В<альтером> Ф<едоровичем>, с Сомовым и другими пришел конец, как Гафизу, как многому другому. <...> На 4 месяца хватило моей интересности. Теперь мне нужно искать новой аудитории, а дневник, его чтение — прямое зло. **Разве я должен жить так, чтобы дневник был интересен? Какой вздор!**» (1906).

Метадневниковые замечания в записях 1934 г. заметно отличаются от функционально похожих записей ранних дневников. Дневник из бытового превращается в мемуарный. Кузмин подвергает сомнению и необходимость его публичного чтения: «Читали друг другу **дневники**, тоже обливаясь слезами, но это вроде отдушины.» (17 мая); «Я думаю, что эта моя новая система **дневника** не годится для большого пространства» (1 июня); «При настоящей системе ведения **дневника** события личной жизни отходят на какой-то десятый план, что, м<ожет> б<ыть>, и правильно, но значительность этим не повышается. Как в хронике — ряд вздорных мелочей, пили чай, сломался ножик, ходил гулять, так теперь ворох вздорных мыслей и образов — течение ежедневного воображения» (20 июня); «При такой системе возможно целыми кусками воспоминаний: предки, саратовские знакомые, сестра, Казаков и т. д., неиссякаемые века» (29 июня).

Кузмин сравнивает свой дневник с органическим растением: «Замечаю, что кусочки дневникового характера стали занимать преимущественное и несоответственное им место в этой постройке, и она все больше обращается в формальную форму, а не в **органическое растение**. <...> Теперь в **дневнике** все о себе, потому что мало внешних вещей я вижу новых... <...> Я и эту-то книгу совсем забросил, и она, начавшись весело, свежо и широко, обратилась в обычный дневник» (26–27 ноября).

В метадневниковых заметках Кузмин начинает подтрунивать над собой и своими записями. Так, он использует уменьшительный суффикс для слова «дневник»: «Читал <...> все-таки **дневничок** трюх, трюх идет себе, но все больше кажется, что недолго ему продолжаться» (1 декабря).

Дневник 1934 года современный исследователь Г. Морев назвал «дневником неудачника» [Морев 1998]. Мы склонны думать, что изменение стилистики дневника связано и с состоянием здоровья поэта, и с политической обстановкой в России, да и с возрастом автора. Происходит поворот от бытового к философскому началу письма.

Ранний дневник поэта носит фиксирующий характер (мы бы сказали, что похож на записи вахтенного журнала капитана дальнего плавания: каждый, даже самый незначимый факт должен быть в нем отражен). Но уже тогда этот «телеграфный» стиль разбавляется сентенциями, в которых автор выражает свои взгляды на природу искусства, природу любви: «Как я хотел бы передать людям все, что меня восторгает, чтобы и они так же интенсивно, плотью, пили малейшую красоту и через это были бы счастливы, как никто не смеет мечтать быть. Я был бы блажен, передав это» (27 августа 1905 г.).

Языковой анализ дневников разных лет позволил выявить те «подводные ключи», которые объединяют все тексты автора. Мы составили частотный словарь дневников, используя статистическую программу с открытой лицензией (voyant-tools.org).

Дневник 1905 г. Общее количество слов: 23741; 7552 уникальных словоформ. Самые частотные слова: очень (126); сегодня (105); потом (69); вечером (68); ли (58).

Дневник 1906 г.: общее количество слов 77 500; 16 155 уникальных словоформ. Самые частотные: очень (441); потом (324); Нувель (219); ли (194); Павлик (183).

Дневник 1907 г.: Общее количество слов: 49 782; 11 876 уникальных словоформ. Самые частотные слова: очень (349); дома (192); пришел (156); письмо (150); потом (149).

Дневник 1934 г.: Общее количество слов 37 641; 11 918 уникальных словоформ. Самые частотные слова: юр<очка> (235); очень (187); даже (124); потом (115).

Приведем некоторые комментарии к показателям программы. Во-первых, бросается в глаза, что слово «очень» занимает первые позиции в списке. Наречие имеет самое широкое значение (‘весьма, чрезвычайно, в сильной степени’) и смотрится «бледно» на богатом лексическом фоне стихотворных текстов Кузмина. Заметим, что в поэтическом словнике наречие встречается всего лишь 23 раза при общем количестве слов около 90 тысяч (стихотворные тексты содержат около 25 тысяч словоформ, 14 тысяч различных лексем) [Гик 2015: 123–216]. Такой лексический минимализм дневников связан, конечно, с характером письма, когда сознание подсказывает самые расхожие и легкие в «исполнении» способы подачи материала, проще говоря, клишированные формы оценки. Во-вторых, наречие «потом» также объединяет все дневниковые тексты. И этому тоже есть свое объяснение. Автор в линейном тексте должен отразить последовательность событий. В дневнике этой цели служат как метаязыковой элемент — дата записи, так и языковой — способ развертывания событий (сначала — потом).

Среди общих дневниковых слов обращают на себя внимания единицы с корнем **-сук/ч-**. В корпусе дневниковых записей 1905–1907 встречается 290 таких единиц: ср. «Сегодня, как и собирался, был у Вяжлинских и Ивановых. У первых было мило, но несколько постарели и **поскучнели**»; «и было почему-то весело идти с Варей и Сережей по лужам под мокрым снегом к **скучной**той Ек<атерине> Ап<оллоновне>, — что-то святочное, уютное, почти резвое»; «к вечеру мне стало очень **скучно**»; «сегодня утром я так **скучал**, как редко, почти до слез, и все думал о прошлом»; «Поехали в университет. Сначала был **скучнейший** доклад Франка, будто для 14-летн<их> декадентов».

В дневнике 1934 года — 29 вхождений: «Да, он обиделся, зачем я нахожу, что стало **скучно**»; «Организованное со стороны довольство кажется скаредным и **скучным**»; «**Скучно** мне как-то без Юр.»; «Я был в гостях у **скучнейшего** гимназического товарища, такого скучного, церемонного, обидчивого и напыщенного, что даже тогда казалось это гурманизмом». У слов этого корня открытая валентность: от обозначения события, лица, до характеристики времени: «Время теперь не только воочию тянется, как во время всякого **скучного** житья, но каждый отдельный

период времени кажется более солидным и значительным, как в детстве. М<ожет> б<ыть>, оттого, что более внимательно отношусь ко всяким мелочам и более жду отдаленных пунктов».

Прилагательное «кислый» обращает на себя внимание переносным употреблением (разг. `наводящий тоску, уныние; тоскливый'). В дневниках 1905–1907 гг. встречается 26 единиц с корнем **-кисл-**: «Все **кислы** и жаждут уже успокоения, хотя бы с Думой, чтобы жить личной жизнью» (1905); «Все-таки настроения передаются, и ужас, безнадежность Прокопия Ст<епановича> как-то невольно **окисляют** и меня, и я рад завтра пойти к Чичериным» (1905); «Сегодня не так **кисло** настроен, хотя Прок<опий> Ст<епанович> так же безнадежно смотрит» (1905); «Мы надумали ехать к Костриц. Они несколько **подкисли**, но все-таки было приятно» (1906); «Она была очень мила, но Вяч<еслав> Ив<анович> что-то грустный и **кисловат**» (1906); «Я никогда не испытывал такого **кислого** и горячего чувства, когда нос и висок разбиваются в кровь» (1906); «Делал ему <Сомову> доклады о наших деяниях, планах, эскападах; он принимал довольно **кисло**, недоверчиво, как-то осуждающе. Был мил и разочарован»; «Письмо Диотимы, пересланное мне Нувелем, живо напомнило мне петербургских друзей, и захотелось их видеть и быть в городе. Письмо самого Нувеля — какое-то **кисленькое**»; «Была тетушка и женщины; несколько **подкисли**, но милы».

В дневнике 1934 года встречается десять единиц, в том числе сложное словонеологизм: «**кислогадость**»: «Костя пришел без Люли. Был какой-то **кислый**, все стонал»; «но вернемся к Вячеславу Иванову. Он был попович и классик, Вольтер и Иоанн Златоуст — оригинальнейший поэт в стиле Мюнхенской школы (Ст<ефан> Георге, Клиндер, Ницше), немецкий порыв вагнеровского пошиба с немецким безвкусием, тяжеловатостью и глубиной, с эрудицией, блеском петраркизма и чуть-чуть славянской **кислогадостью** и ваточностью всего этого эллинизма»; «Решили, что я останусь еще на 2 недели. Вчера я как-то отнесся к этому индифферентно и чуть-чуть **кисло**, скучая о собственном “доме”»; «Дома пекли пирог, но чувствовал себя несколько **кисло** оттого, что “Academia” до 19<-го> не будет платить (да и 19<-го> наверно)»; «С телефоном дело вышло, но, в общем, нет денег, продаем книги, и большое **закисление**».

Как автокоммуникативный текст классический дневник обращен в первую очередь к самому себе, это послание себе как бы в «будущее». Кузмин использует риторические вопросы и восклицания, которые свойственны для работы с широкой аудиторией: «Общество Алкивиада, друзей Ромео, все веселые, привольные компании Боккаччио, имели ли они ту пошлость и, в сущности, скучность, как современные веселящиеся молодые люди?» (1905); «Но что со мною? разве вернулась весна? разве запах увядающих листьев похож на аромат распускающихся почек?» (1905–1907); «Как смешно — “всю жизнь”. Что это для меня означает: год, три дня или двадцать пять лет?» (1934).

Дневнику присущ не только лексический, но и синтаксический минимализм [Гик 2021]: «Был издатель, дал мало, об издании ни гу-гу» (16 января 1905 г.); «Ничего, пост, без денег, хандрю» (13 февраля 1906 г.).

Автор редко выходит за рамки простых предложений, при передаче чужой речи — сложноподчиненных: «Юр. Провожал еще меня, говорил, что ему не по себе, что мне будто не по себе» [Кузмин 2005: 479]. Без сомнения, в дневнике используются сокращения имен собственных, которые в некоторых случаях публикаторы восстанавливают в угловых скобках.

Фразеологизмы в поэтическом языке Кузмина — большая редкость. В дневнике они встречаются, например: «волосы становятся дыбом» (разг.) и др.: «Если вспомнить все мои дела, предприятия, выступления и то, что называется “карьерой”, — получится страшная неудача, полное неумение **поставить себя** да и случайные несчастия. За самое последнее время они учащаются. М[ожет] б[ыть], я сам виноват, я не спорю. “Ж[изнь] Искусства”, “Красная [газета]”, Б[ольшой] Др[аматический] Театр, Т[еатр] Юн[ых] зрит[елей], переводы оперетт, “Всем[ирная] Литер[атура]”, всякие “дома”. Где я могу считать себя своим? “Academia”, “Петрополь” и т.д. Не говоря о своей музыке. Книжки, о которых говорили, да и то ругая: “Ал[ександрийские] песни”, “Крылья”, “Сети”, “Куранты” — все первые. Что писали в 1920–21 году? **Волосы становятся дыбом**. “Мир Ис[кусства]”, “Аполлон”, “Д[ом] Интермедий”, “Привал [комедиантов]” — разве по-настоящему я был там? Везде intrus. Так и в знакомствах. А частные предприятия? “Часы”, “Абракасас”? “Петерб[ургские] вечера”? **Жалости подобно**. Все какая-то фикция» (8 октября 1923 г.); «Рецепты Тушинского. Не поспел я **разинуть рта**, как он решил, что мне нужен “прусский фасон, мундирная талия”, а Юр. Fantaisie» (ноябрь 1922); «Порядок жизни идет **шиворот навыворот**» (ноябрь 1928).

Кузмин использует вышедшие сегодня из употребления формы глагола: «Сережа все убежал к Якобсон и теперь, **пиша** дневник, все прислушивается к визгу бегущих девиц»; «Сегодня целый день почти был дома, **пиша** письма под диктовку зятя, читая с давно не бывшим удовольствием “1001 ночь”»; «Ждал Сережу, который не зашел, **пиша** музыку к “Ослу”»; «Кажется, и действительно ему [Сомову] понравилось, хотя я менее всего думал, **пиша** дневник, о том, чтобы это нравилось кому-нибудь».

К языковым особенностям отнесем использование имен собственных в форме множественного числа. ПЕТЕРБУРГИ (форма мн. числа в назв. произведения): «Написал слова “Мезени”, главу “Елевсиппа” и музыку 2-х последних **“Петербургов”**».

Встречаются устаревшее написание слов: ШКАП — «Под иконами стоял за шкапом самовар» (12 мая 1906 г.); «Чучелы птиц и масса **шкапиков**» (1934); ГАЛСТУХ — «Нурок принес Сомову лиловатый **галстух** и страничку старой английской музыки» (13 июня 1906 г.).

Поэт использует разговорные, просторечные слова. МОЗГОЛОГИЯ: «Вяч<еслав> Ив<анович> судорожно хватается за **мозгологию**» (11 июня 1906 г.). Просторечное ЗАВТРАМУ: «Попросил у Казакова на эти дни, он обещал к **завтраму** днем; придется захватить, неизвестно еще, сколько он даст и когда».

Одновременно встречается высокая лексика: ОБРЯЩЕТ: «Россию; они ее не погубят, но до полнейшей нищеты и позора могут довести. Но, м<ожет> б<ыть>, в позоре своем **обрящет** она спасение свое?» (1905 г.).

Автор дневника использует продуктивные словообразовательные модели для создания «индивидуальных» слов, они-то во многом и становятся приметой дневникового стиля. Творческое отношение к языку дневниковых записей резко отличается от словника поэтических и прозаических произведений.

Имена существительные. **ФРАНЦУЗИСТОСТЬ**: «Принес от Чичериных “Самсона”; несмотря на некоторую театральность, **французистость** и внешность, как классично, блестяще и отчеканено. Как раненый, я зажег свечу и стал писать дневник, прислушиваясь, не вернется ли еще он? Розы невероятно распустились, они огромные» (12 июля 1906 г.).

СУЕТНИК: «Я знаю, что это подлежит чтению Сережи и я могу показаться пустейшим **суетником** в его глазах, что мне не все равно, но пишу откровенно то, что действительно меня занимает».

ШОКИРОВКА: «и знаю, что не встречу ни досады, ни насмешки, ни **шокировки**, ни отвращения».

АТМОСФЕРИЧНОСТЬ: «Встал безобразно поздно. Пришла мысль, которой отдался всею душою: написать роман из Франц<ии> XVIII века, из среды ремесленников-художников, старый еще быт, традиции, пестрота столкновений, миропостижений, авантюры. Но нужно много подчитать, не столько для сведений, сколько для **атмосферичности**» (2 мая 1906 г.).

НЕДОСМЫСЛКИ: «Меня печалит и мне неприятно, что отношение Мошковых к тете не перворазрядной идеальности, иногда мне кажется, что Варя и Пр<окопий> Ст<епанович> несколько пренебрежительно относятся к тете, иногда, что она, тетя, смотрит на них как на несовершеннолетних **недосмыслков**» (27 августа 1905).

ХУЛИГАНОМАНИЯ: «Получено письмо от Юши, где очень подавленное настроение, ясно, что дело идет к реакции, аграрное движение, возбужденное революционерами, носит совсем не годный для партии характер, темная масса снизу, “**хулиганомания**” сверху соединяются, средства тощат и т. д.» (1905).

ДУШАНЧИК: «Молодые люди из сорта “**душанчиков**” озабоченно, бестолково и любезно бегают, зарапортовываясь до такой степени, что один из них, предлагая секретарю записать меня, проговорил: “Барон, вот займитесь этим юношей”, что меня только насмешило. Сначала писал, потом так лежал при лампадке, потом говорил в кухне, поил чаем Сережу и его товарища, довольно бутузистого юношу армянского типа; прочитав каноны, лег спать, не думая ни о чем» (2 января 1906 г.).

ОКСФОРДИЗМ, МУСОРНОСТЬ: «Собираю сведения о театре... Все это не повышает моего настроения. И потом я, как Кика, нахожу, что у нас какой-то беспорядок и **мусорность** для того, чтобы быть “хорошим мальчиком”. Ничего что-то не выходит из моего **Оксфордизма**, а без этого трудно что-нибудь делать. Мне звонили разные люди. Жирмунский, Смирнов, сообщения о Шпете и т. д.».

ПАЛЛАДИЗМЫ, ГУМИЛЕВИЗМЫ — иронически, саркастически, пренебрежительно: «Есть еще третье любовное товарищество, содружество, созвучие, сотворчество. Но это уже какая-то эпопея, вроде “Тристана”, а не роман. В последнем

всегда есть какая-то дребедень: или **Палладизмы**, или **Гумилевизмы**. А впрочем, все это вздор, есть и четвертое, и пятое, и сорок пятое, а про Корсуна верно» (11 сентября) (комментарии Г. Морева: «Определение “палладизм”, возникающее в языке Кузмина в период его романа с Вс. Князевым, имеет в виду личные качества Паллады Богдановой-Бельской [Морев 1998: 203]).

ЖЕМЧУЖНОСТЬ: «Прохладнее, серее и душнее. Противная, подозрительная **жемчужность**, приведшая к роскошной, воробьиной ночи».

ПРОЛЕТАР: «Белый цвет. Предел эlegantности и европеизма, и дерзания — белые брюки. Не только для **пролетаров**, но для целого ряда людей (хотя и не со знающихся в этом) это сожжение кораблей».

ВАТОЧНОСТЬ, КИСЛОГАДОСТЬ, ПЕТРАРКИЗМ: «Компанию мироискусников и в Ивановскую Башню, наделяя его функциями, смотря по обстоятельствам, то Маслова, то Сомова, то Ауслендера тех времен, то Нижинского, но вернемся к Вячеславу Иванову. Он был попович и классик, Вольтер и Иоанн Златоуст — оригинальнейший поэт в стиле Мюнхенской школы (Ст<ефан> Георге, Клингер, Ницше), немецкий порыв вагнеровского пошиба с немецким безвкусием, тяжело-ватостью и глубиной, с эрудицией, блеском **петраркизма** и чуть-чуть славянской **кислогадостью** и **ваточностью** всего этого эллинизма».

ГУРМАНИЗМ: «Жена нигилиста. Читал довольно бездарную книгу Пыпиной о жене Чернышевского Ольге Сократовне. Все-таки какой **гурманизм** и роскошь, и Достоевский, и Саратов, и подлинное обаяние»; Употребляются существительные с уменьшительными суффиксами. **ПРИПАДОЧЕК, ТЕКСТИКИ**: «Чувствовал себя было совсем хорошо, но ночью был **припадочек** более непонятный и сильный» (28 ноября); «Собирал сведенья о театре... Все весьма неблагоприятно. Сережу ушли начисто. Дранишников восстановлен. Тот же Пиотровский. Чуть ли не искореняют следы Сережиного царствования. Пожалуй, при таком положении дел и мои **текстики** полетят к черту, тем более что какие-то хористы и солисты отказываются переучивать “Кармен”».

Имена прилагательные. **РОССИНАНТИСТЫЙ**: «Какой-то **россинантистый** идиот, страшный, как смертный грех, все на нас налезал» (7 июня 1906). **ПОКВАДРАТЕВШИЙ**: «Потом я опять вернулся и проснулся на сером утре, часов под шесть, чтобы выпустить Гришу, торопившегося на работу; бледный, с сердитым, каким-то нероновским **поквадратевшим** лицом, он одевался» (30 августа 1905).

ХАНЖЕВАТЫЙ: «Алексей, **ханжеватый**, скупой, носящий сапоги с 55<-ю> заплатами» (1905); **УЩЕРБАЮЩЕГО**: «Утром над туманной багровой зарей зеленело ясное нежное небо с узеньким, будто дрожащим, серебряным серпом **ущербяющего** месяца»; **БОГАДЕЛЕНСКИЙ**: «И **богаделенский** XVIII век» (1934); **МАЗОХИЧЕСКОЕ**: «Для некоторых дам это своеобразное **мазохическое** удовольствие».

Кузмин использует приставку архи: **АРХИШИКАРНЫЙ**: «У Верховских были дети и тетя, было семейно-скучно, но вышло очень хорошо. Показывают мне **архишикарную** карточку какого-то молодого человека» (13 мая 1906); **АРХИЧУВСТВИТЕЛЬНЫЙ**: «Пришел Нувель, тоже в **архичувствительном** тоне» (15 июня 1906). Образует новые слова от имен собственных.

Сложные прилагательные помогают передавать нюансы смысла. ХУЛИГАНСКИ-СОДЕРЖАНСКИЙ: «И если и есть в этом остаток поэзии, то очень невысокого полета, какого-то **хулигански-содержанского**»; КИКИМОРО-ТЮРЕОБРАЗНЫЕ: «Придя из библиотеки, застал Никитиных; они какие-то допотопные, притом несколько **кикиморо- и тюреобразные**, так что я выполз только к чаю. Брал ванну, завтра отправлюсь к Вяжлинскому и еще куда-нибудь с визитами» (1905); СМУГ-ЛОБЛЕДНОЕ: «полуодевшись, я сел в кресло и смотрел на спящего при красноватом свете лампы: совершенной стройности тело, **смуглобледное**, еще более нежное от меха одеяла, спокойное лицо с длинными темными ресницами и красневшим ртом» (1905).

Наречия. ФРАНЦУЗИСТО: «Никуда не выходя сегодня, я написал 3 главы романа. Я читаю Querlon: “Les amours de Clitophon”, мило, местами ярко, тоньше, м<ожет> б<ыть>, Lous, но достаточно внешне и **французисто**» (17 октября, 1905 г.). ГУРМАНИСТИЧЕСКИ: «Во всяком случае, Вяч. Ив. с его всеошными разглагольствованиями о большом искусстве, дионисийстве, мифотворчестве был довольно не ко двору среди таких в конце концов снобов, какими были мироискусники. Он их толковал метафизически, они его гутировали **гурманистически**».

Глаголы. ШУТОВАТЬСЯ: «Ремизов ехидно и коварно **шутовался**» (24 мая 1906 г.). Можно встретить канцеляризмы. ЗАПРОТОКОЛИТЬ: «Спешу только **запротоколировать** этот день, так как приехал я слишком поздно» (2 сентября 1905 г.).

ФОТИРОВАТЬ: «Сделали вместе выходку, или, как теперь говорят, вылазку. В чудную погоду. Даже брились, даже обедали с пивом у Федорова, где нас все **фотировали**. Обошлось довольно благополучно, хотя ко мне вдвигался какой-то поэт с драмой в стихах. Была О. Н. Звонил Брендер, тоже насчет “Много шума”. М<ария> Н<иколаевна> ходит по докторам с больным мальчиком, вроде “M-me Ger<vaisais>” или какого-то другого романа Гонкуров» (сентябрь 1934).

НЕРВИТЬСЯ: «Чего-то **нервлюсь** и хандрю...»; ПРОМАЯЧИТЬ: «Чувствую себя ничего, только разные дела беспокоят... Зима и ночь. Теперь же думаю, как больной, о наступлении ночи: только бы **промаячить**, только бы дожить до утра, до весны. А солнце взойдет, все как-то урегулируется. И из свойств солнца мне нужней все-таки противоположный ночи свет, а не противоположное зиме тепло. Припадки у меня бывают или ночью, или (теперь чаще) под утро. А по сезонам больше именно во вторую половину зимы — январь-февраль-март, но наступления темной полосы года жду я с тревогой и тоскою. Только бы **промаячить**».

Таким образом, ранние дневники М. Кузмина представляют собой спонтанные записи. Поздние дневники описывают не только события, но и рефлексию по поводу этих событий. События и факты, как правило, подвергаются тщательному отбору и осмыслению. Такая избирательность материала сближает поздние дневники с мемуарами, в которых выстраивается и воспроизводится линия поведения, линия оценки и интерпретации. Записи носят диахронический характер, который никак не вписывается в рамки дневникового времени, меняется композиция текста, которая опять-таки опирается на прихотливую память автора. Основой стиля является фрагментарность, которая впоследствии будет воспроизведена в художественных

произведениях. К опыту перенесения формы дневника в художественный текст надо отнести рассказ 1910 года «Охотничий завтрак». Он написан от лица девушки в форме дневника. А среди текстов, в основе которых лежит прием фрагмента, назовем рассказы: 1925 года «Пять разговоров и один случай»; 1926 года «Печка в бане (кафельные пейзажи)»). Не связанный сюжетом текст может разрастаться до бесконечности, захватывать новые области мысли, новые пространства идей. Фрагментарность дневникового текста имитирует «черновое сознание», естественный ход высказывания размышляющего человека, в конце концов, становится основой художественных произведений.

Выявление и описание языковых особенностей Дневника Кузмина достраивают творческий и человеческий портрет поэта, писателя, критика, композитора и музыканта Серебряного века.

Литература

Богомолов Н. А. Предисловие // Кузмин М. А. Дневник 1905–1907 / Подг. текста и коммент. Н. А. Богомолов и С. В. Шумихин. СПб. : Издательство Ивана Лимбаха, 2000.

Гик А. В. Роман М. Кузмина в стихах и прозе // Художественный текст как динамическая система. Материалы международной конференции / Отв. редактор Н. А. Фатеева. М., 2006. С. 154–164.

Гик А. В. Приложение 2. Частотный словарь стихотворений М. Кузмина // Конкорданс к стихам М. Кузмина. в 4 томах. Т. 4. М., 2015.

Гик А. В. Способы передачи чужой речи в дневниках М. Кузмина // Русский язык: исторические судьбы и современность. VI Международный конгресс исследователей русского языка: труды и материалы. 2019. С. 487–488.

Гик А. В. Точка зрения в перспективе дневникового текста // Тезисы международной конференции «Маргиналии–2020», 22–24 фев. 2020 в Поленове сайт ИРЯ РАН: <http://uni-persona.srcc.msu.ru/site/conf/marginalii-2020/thesis.htm>

Гик А. В. Минимализм в дореволюционных дневниках М. А. Кузмина: синтаксический и стилистический аспекты // Вестник Литературного института имени А. М. Горького. № 2–3. М., 2021. С. 38–46.

Иванов Вяч. Дневник Вячеслава Иванова. 13 июня 1906 года // Иванов Вяч. Собр. соч. Брюссель, 1974. Т. II. С. 749–750.

Михеев М. Дневник в России XIX — XX века — эго-текст, или пред-текст. М., 2006.

Морев Г. Предисловие // Кузмин М. А. Дневник 1934 года / Под ред. Г. Морева. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 1998.

Перхин В. В. Шестнадцать писем М. А. Кузмина к Г. В. Чичерину (1905–1907) // Русская литература. 1999. № 1.

Тимофеев А. Г. Рабочие тетради М. Кузмина как литературный и биографический источник: автореферат дис. кандидата филологических наук / Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом) РАН. Санкт-Петербург, 2005. 16 с.

Источники

Кузмин М. А. Дневник 1905–1907 / Подг. текста и коммент. Н. А. Богомолов и С. В. Шумихин. СПб. : Издательство Ивана Лимбаха, 2000. 608 с.

Кузмин М. А. Дневник 1908–1915 / Подг. текста и коммент. Н. А. Богомолов и С. В. Шумихин. СПб. : Издательство Ивана Лимбаха, 2005. 864 с.

Кузмин М. А. Дневник 1921 года / Публ. Н. Богомолова и С. Шумихина // Минувшее. Исторический альманах. Вып. 12. М.; СПб. : Atheneum; Феникс, 1993. С. 423–494; Вып. 13. М.; СПб.: Atheneum; Феникс, 1993. С. 457–524.

Кузмин М. А. Жизнь подо льдом (Дневник 1929 года) / Публикация, предисловие и комментарии С. В. Шумихина // Наше наследие: Редакционный портфель. М., 2009. Режим доступа: http://www.nasledie-rus.ru/red_port/Kuzmin10.php. Дата обращения 23.09.2021.

Кузмин М. А. Дневник 1934 года / Под ред. Г. Морева. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 1998.

A. V. Gik

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

(Russia, Moscow)

annagik@yandex.ru

THE LANGUAGE OF MIKHAIL KUZMIN'S DIARY: GRAMMAR, DICTIONARY, STYLISTICS

The article analyzes the way of presenting material in an autocommunicative text. The features of the organization of a “closed” diary text intended for public reading are analyzed. Kuzmin is under double supervision: internal (himself) and external (listeners). With the practice of reading text, according to the law of the genre, not intended for immediate publication, Kuzmin handshakes with modern bloggers who do not hesitate to expose the most intimate aspects of their personality. The work traces the evolution of diary entries from 1905 to 1934, which is associated with a change in the structure of daily entries (the earlier ones do not have a paragraph system). The features of frequency dictionaries of Kuzmin's Diaries from different periods are analyzed. The style of presenting the facts of life in Kuzmin's diary entries equalizes the facts of intimate life, culturally significant and political events of the early twentieth century. An analysis of the author's metadiary statements is given. The metadiary notes in the 1934 entries differ markedly from the functionally similar entries in the early diaries. The diary is transformed from a household into a memoir. Cases of lexical and syntactic minimalism are analyzed. The comparison of the features of the lexicons of the poetic and diary text is carried out.

Keywords: diary text, Mikhail Kuzmin, minimalism.

References

Bogomolov N. A. [Predislovie]. Kuzmin M. A. *Dnevnik 1905–1907* [Diary 1905–1907]. Text preparation and comments by N. A. Bogomolov, S. V. Shumikhin. St. Petersburg, Ivan Limbakh Publ., 2000. (In Russ.)

Gik A. V. [Novel by M. Kuzmin in verse and prose]. *Khudozhestvennyi tekst kak dinamicheskaya sistema. Materialy mezhdunarodnoi konferentsii* [Literary text as a dynamic system. Papers of the international conference]. Ed. by N. A. Fateeva. Moscow, 2006, pp. 154–164. (In Russ.)

Gik A. V. [Appendix 2. Frequency dictionary of poems by M. Kuzmin]. *Konkordans k stikham M. Kuzmina v 4 tomakh* [Concordance to the poems of M. Kuzmin in 4 volumes.]. Vol. 4. Moscow, 2015. (In Russ.)

Gik A. V. [Ways of transfer of someone else's speech in M. Kuzmin diaries]. *Russkii yazyk: istoricheskie sud'by i sovremennost'. VI Mejdunarodnyi congress issledovatelei russkogo yazyka: Trudy i materialy* [Russian language: historical destinies and modernity. VI International congress of the Russian language researchers. Proceedings and materials]. 2019, pp. 487–488. (In Russ.)

Gik A. V. [Point of view in the perspective of diary text]. *Tezisy mezhdunarodnoy konferentsii "Marginalii–2020", 22–24 fevralya 2020 v Polenove* [Abstracts of the international conference "Marginalia–2020", February 22–24, 2020 in Polenovo]. Available at: <http://uni-persona.srcc.msu.ru/site/conf/marginalii-2020/thesis.htm> (In Russ.)

Gik A. V. [Minimalism in the pre-revolutionary diaries by Mikhail Kuzmin: syntax and style aspects]. *Vestnik Literaturnogo instituta imeni A. M. Gor'kogo* [Bulletin of Maxim Gorky Institute of Literature], no. 2–3, Moscow, 2021, pp. 38–46.

Ivanov Vyach. [Diary of Vyacheslav Ivanov. June 13, 1906]. Ivanov Vyach. *Writings*. Bruxelles, 1974, vol. II, pp. 749–750. (In Russ.)

Mikheev M. *Dnevnik v Rossii XIX–XX veka — ego-text, ili pred-text* [Diary in Russia XIX — XX centuries — ego-text, or pre-text]. Moscow, 2006.

Morev G. [Predislovie]. Kuzmin M. A. *Dnevnik 1934 goda* [Diary 1934]. Ed. by G. Morev. St. Petersburg, Ivan Limbakh Publ., 1998.

Perkhin V. V. [Sixteen letters by M. A. Kuzmin to G. V. Chicherin (1905–1907)]. *Russkaya literatura*, 1999, no. 1. (In Russ.)

Timofeev A. G. *Rabochie tetradi M. Kuzmina kak literaturnyi i biograficheskii istochnik: avtoref. diss. kand. filol. nauk* [Work copibooks by M. Kuzmin as a literary and biographical source: Author's abstract of the cand. philol. sci. diss.]. Institute of the Russian Literature (Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences, St. Petersburg, 2005.

Sources

Kuzmin M. A. *Dnevnik 1905–1907* [Diary 1905–1907]. Text preparation and comments by N. A. Bogomolov, S. V. Shumikhin. St. Petersburg, Ivan Limbakh Publ., 2000. 608 p.

Kuzmin M. A. *Dnevnik 1908–1915* [Diary 1908–1915]. Text preparation and comments by N. A. Bogomolov, S. V. Shumikhin. St. Petersburg, Ivan Limbakh Publ., 2005. 864 p.

Kuzmin M. A. *Dnevnik 1921 goda* [Diary 1921]. Text preparation and comments by N. A. Bogomolov, S. V. Shumikhin. *Minuvshee. Istoricheskii al'manakh* [The past. A historical anthology]. Issue 12. Moscow; St. Petersburg, Atheneum; Feniks Publ., 1993, pp. 423–494; Issue 13. Moscow; St. Petersburg, Atheneum; Feniks Publ., 1993, pp. 457–524. (In Russ.)

Kuzmin M. A. *Zhizn' podo l'dom (Dnevnik 1929 goda)* [Life under ice (Diary 1929)]. Text preparation and comments by S. V. Shumikhin. *Nashe nasledie: manuscripts in editor's hand*. Moscow, 2009. Available at: http://www.nasledie-rus.ru/red_port/Kuzmin10.php. (In Russ.) (assessed: 23.09.2021)

Kuzmin M. A. *Dnevnik 1934 goda* [Diary 1934]. Ed. by G. Morev. St. Petersburg, Ivan Limbakh Publ., 1998.

Ю. Б. Мартыненко

Московский педагогический государственный университет

(Россия, Москва)

ylam@yandex.ru

ОККАЗИОНАЛЬНЫЕ СЛОВА В ЧАСТНОЙ ПЕРЕПИСКЕ Б. ПАСТЕРНАКА КАК ОСОБЕННОСТЬ ИНДИВИДУАЛЬНОГО СТИЛЯ ПИСАТЕЛЯ

В статье рассматриваются окказиональные слова, представленные в переписке Б. Пастернака, которая охватывает полувековой период. Новизна данной работы обусловлена материалом, на основе которого описываются и анализируются окказионализмы. К наследию Б. Пастернака, поэтическому, прозаическому, в том числе эпистолярному, обращались многие исследователи, однако индивидуально-авторские новообразования в переписке не рассматривались. Письма Б. Пастернака адресованы различным людям (родственникам, друзьям, коллегам), с которыми поэт находился в разного рода отношениях. По отношению к индивидуальному словотворчеству в современной лингвистической науке существует ряд терминов (инновация, новообразование, поэтический неологизм, окказиональное слово (окказионализм), потенциальное слово), среди которых наиболее предпочтительным оказывается термин *окказионализм*. Окказиональные слова группируются по частеречной принадлежности. Это субстантивная, адъективная, вербальная, адвербиальная группы. Рассматриваются также способы образования новых слов, самым продуктивным из которых является аффиксальный (морфологический). Окказионализмы в переписке выполняют смысловую усилительно-выделительную функцию, позволяют точнее выразить мысль, передать настроение и состояние пишущего. Приемы использования словообразовательных средств отражают своеобразие художественного мира поэта. В эпистолярном жанре Б. Пастернака окказионализмы выступают как стилеобразующее средство; их употребление является отличительной чертой индивидуального стиля автора.

Ключевые слова: Пастернак, эпистолярный жанр, словообразование, окказионализм, индивидуальный стиль.

Индивидуально-авторское словотворчество традиционно изучается в лингвистике и поэтике. Существует множество работ, посвященных образованию и употреблению неологизмов в поэзии Б. Пастернака. Его окказионализмы исследовали

такие ученые, как Н. А. Фатеева, Н. Б. Иванова и др. Однако индивидуально-авторские новообразования в переписке не рассматривались.

Новизна данной работы обусловлена материалом, на основе которого описываются и анализируются окказиональные слова, — письма поэта¹.

Переписка Б. Пастернака охватывает полувековой период. Его корреспонденты — известные люди: О. Фрейденберг (двоюродная сестра поэта), А. М. Горький, М. И. Цветаева, А. Эфрон (дочь Цветаевой), Н. С. Тихонов и В. Т. Шаламов (друзья Пастернака).

Довольно часто в эпистолярном жанре Б. Пастернак обращается к одному из излюбленных художественных средств — индивидуально-авторскому словообразованию. Новообразования в переписке Б. Пастернака представляют уникальные возможности для изучения стиля поэта, особенностей его языка и мышления, поскольку употребление автором окказионализмов не случайно. «В теории словообразования, активно развивающейся во второй половине XX в., проблемы неологии и, в частности, писательского словотворчества постоянно находятся в центре внимания исследователей. Слова, создаваемые писателями, вновь и вновь подтверждают семантику личностного отношения к языку и свободу от его власти» [Ревзина 1996: 306].

Как отмечал В. В. Виноградов, чтобы изучить стиль писателя на лингвистическом уровне, необходимо проанализировать индивидуальные новообразования, которые он использует для воплощения своих замыслов [Виноградов 1946: 233].

По отношению к индивидуальному словотворчеству в современной лингвистической науке существует большое количество терминов, к которым обращаются исследователи: *инновация*, *новообразование*, *поэтический неологизм*, *окказиональное слово (окказионализм)*, *потенциальное слово*. Более распространенным является термин Н. И. Фельдман *окказиональное слово (окказионализм)*. Вслед за этим ученым в нашей работе для обозначения созданного писателем нового слова отдано предпочтение термину *окказионализм* как более точному, отражающему результат индивидуального словотворчества, языкового новаторства, обладающему повышенной выразительностью, а также наиболее часто встречающемуся в исследовательской литературе. В качестве его синонима используется термин *новообразование*, подчеркивающий образование слов с помощью средств русского языка.

Окказионализмы в переписке поэта по частеречной принадлежности можно разделить на субстантивную, адъективную, вербальную, адвербиальную группы.

Субстантивная группа представлена у Пастернака отвлеченными существительными, образованными от разных частей речи. Среди способов образования окказиональных субстантивов у Пастернака преобладает аффиксальный (морфологический), внутри которого можно выделить суффиксальный способ словообразования.

¹ Источником окказионализмов поэта послужило издание: Борис Леонидович Пастернак. Переписка Бориса Пастернака. М.: «Художественная литература», 1990.

При образовании отвлеченных существительных поэт часто использует суффикс **-ость**: Эта *«жизнеупорность»*, это покидание жизни; Оля, родная, это гадкое письмо из Вруды; и сейчас эти фразы человека, пораженного **пудостью** (письмо О. Фрейденберг, 28 июля.1910)²; Ведь от ответа, воспользовавшись его **обходимостью**, я бросился бы Вас избавлять <...> (письмо М. Горькому, 27 октября 1927); Я не видал ни одного, где не жила бы, и отдельными местами не находила себя, выраженная, особая, в каждом данном случае, прямая, непопторяющаяся **задетость** (письмо М. Горькому, апрель 1928); Стихия **именуемости** ошеломительней имени (письмо М. Цветаевой, 23 мая 1926); <...> меня именно то и радовало, что эта неприкрыто чистая **чужепричинность** мне дороже каких-то критических выяснений сделанного (письмо Н. Тихонову, 14 июня 1929).

Наблюдаются в письмах отвлеченные существительные, образованные при помощи суффиксов: **-изм**: Весной был выпад **категоризма**. Я рванулся было вон из круга вынужденного принижения Жени, тебя, себя самого и (какой глупый порядок) всего мира (письмо М. Цветаевой, 5 июня 1926); **-ень**: Тема жизни или одна из ее тем подчеркнута зверски и фанатически, с **продырявлением** нервной системы (письмо М. Цветаевой, 1 июля 1926); **-ни**: Но не о совершенствовании **стихотисания** (избави боже) (письмо В. Шаламову, 9 июля 1952).

Нередко встречаются окказионализмы, образованные **сложением** или **сложно-суффиксальным** способом: Оля, родная, <...> и вообще вся эта **тикопись** после твоего письма! Вы видели мою угнетенность в начале этой поездки: это настроение было просто показанием **далемера** (письмо О. Фрейденберг, 28 июля 1910); <...> для надежных перспектив исключительного по качеству научного труда требуется наличие в Москве совершенного **ангелоподобья** (письмо О. Фрейденберг, начало декабря (?) 1924); Когда перечитываю письма, — ничего не понимаю. А ты? Какое-то семинарское удручающее **однословье**! (письмо М. Цветаевой, 25 марта 1926); Т. е. у меня нет в этом частоты, которая грозила бы опасностью **жизнеискажения**; Марина, позволь мне прервать это **самомучительство**, от которого никому не будет никакого проку (письмо М. Цветаевой, 20 апреля 1926).

Окказиональные субстантивы помогают поэту выразить свое внутреннее состояние.

Обычно отвлеченные существительные употреблены в форме именительного и родительного падежей. Использование имен существительных в форме именительного падежа можно объяснить тем, что абстрактные имена становятся субъектом высказывания. Однако у Б. Пастернака они чаще всего входят в состав генитивных сочетаний для характеристики качества или свойства предмета или лица, выступая в предложении в роли определений.

Абстрактные имена существительные показывают не только специфику своего функционирования, но и характерные семантические особенности: они соотносятся с абстрактными понятиями и конкретизируют их. «Имена отвлеченных

² Примеры даются по указанному изданию.

признаков осуществляют конструктивную функцию словообразования: по своему словообразовательному значению они представляют собой свернутую пропозицию, компрессию» [Земская 1992: 35]. Следует отметить также, что образуются абстрактные существительные, как правило, без изменения семантики производящего слова, наблюдается только изменение его частеречной отнесенности. Определенные признаки или действия дают возможность их уточнения, что обогащает семантическую структуру авторского текста.

Адъективная группа авторских новообразований представлена у Пастернака преимущественно **сложными прилагательными**: <...> *ты в нем так же деятельна, сознательна и лирически-мужественна*, как я (письмо О. Фрейденберг, 23 июля 1910); *Если там много приходящих поездов такого **вечерне-мечтательного типа*** <...> (письмо О. Фрейденберг, 3 августа 1910); *Не сердитесь на **неприлично-скудную** запись полей* (письмо М. Горькому, 10 октября 1927); <...> *в **холодно-неопределенном** тоне безразличного неведения и заключена неловкость* (письмо М. Горькому, 13 октября 1927); *И я люблю Ваш **резво-дружелюбный** суд* <...> (письмо М. Горькому, 31 мая 1930); *Так как мне все ясно и я в нее верю, то можно бы молчать, предоставив все судьбе, такой **головокружительно-незаслуженной**, такой преданной; Я четвертый вечер сую в пальто кусок **мгисто-слякотной, дымно-туманной** ночной Праги, с мостом то вдали, то вдруг с тобой, перед самими глазами, качу к кому-нибудь* <...> (письмо М. Цветаевой, 25 марта 1926); *Так как оно кончается тем же **колечкоподобным**, узким и втягивающим словом, что и посвящение* <...> (письмо М. Цветаевой, 19 мая 1926); *И пропущенный сквозь эту лихорадящую, будоражащую, **раннеутреннюю** ритмику* <...> (письмо М. Цветаевой, 2 июля 1926); *В какую непоучительную, неудобоваримую, **граммофонно-газетную** пустяковину превращает он это дареное* (письмо Н. Тихонову, 14 июня 1929); *Ужасна эта торжествующая, самоудовлетворенная, величающаяся своей бездарностью обстановка, бессобытийная, доисторическая, **ханжески-застойная*** (письмо В. Шаламову, 27 октября 1954).

Сложные прилагательные у Б. Пастернака образованы на основе сочинительной (лирически-мужественна, резво-дружелюбный, граммофонно-газетную, ханжески-застойная и др.) и подчинительной связи (раннеутреннюю, колечкоподобным). Это влияет на их написание (слитно и через дефис).

Встречается притяжательное прилагательное, производное от имен собственных (отонамастическое адъективное новообразование), **Сивцево-Вражесчи**: *Тогда ты в них только слышишь, что они — **Сивцево-Вражесчи**, прокурены, облиты вином и оставлены навсегда за ненужностью на той или другой гостеприимной лестнице* (письмо М. Цветаевой, 25 марта 1926).

Окказиональных прилагательных, образованных суффиксальным способом, немного: *Тем временем я успел захворать, болел **пустяковейшей** ангиной, которая*, <...> (письмо О. Фрейденберг, 25 июля 1924(?)); *Он разреженно, — нет, убийственно чист, в нем нет ни пылинки того облегчительного, **уступочного** сору* (письмо О. Фрейденберг, 3 января 1928); ***Терзательная** глава* (письмо М. Цветаевой, 2 июля 1926).

Адъективные новообразования помогают ярче передать чувства автора, его внутренний мир.

Вербальная группа окказионализмов представлена глаголами и глагольными формами (причастиями и деепричастиями), образованными **аффиксальным** способом: *Я пришел бы, мы поговорили бы втроем, и я **засуществовал** бы вновь, с вами, за вас, ты все это знаешь* (письмо О. Фрейденберг, 25 июля 1924(?)); *Я выше меры **испустословился** по поводу начала Крысолова; <...> это люблю <...> проело изнутри мою судьбу, и снаружи ее почернило и **омеланхолило**, и висит на руках и путается в ногах* (письмо М. Цветаевой, 2 июля 1926); *У меня же все как-то **обесцелилось*** (письмо М. Цветаевой, 3 февраля 1927); *<...> таких гадостей на- рассказал про меня, если вообще **обмалевливался**, что никакими поклонами теперь делу не помочь* (письмо Н. Тихонову, 4 января 1934).

В этой группе наблюдается отономастический окказионализм: *Из нее всякому было бы видно, что он не обожествляет внешней формы, как таковой, потому что все время говорит о внутренней, что он не **оскаруальдствует*** (письмо М. Горькому, 4 марта 1933).

Что касается окказиональных глагольных форм, то это прежде всего причастия: *<...> а пока просыпается улица, потом уже вполне **рассветшая**, утренняя осень хлопает дверями за окном* (здесь: «рассветшая — от рассвести» (ср. расцветшая — от расцвести)) (письмо О. Фрейденберг, 28 июля 1910); *Ты молодчина, что смотришь на все **стрясшееся** как надо* («стрясшееся» от стрястись — причастие, перешедшее затем в существительное, при котором есть определение (письмо О. Фрейденберг, 20 октября 1924); *<...> прямо открываются ее выдумки и пустоты, частью приобщенные ей пострадавшими всех толков, т<о> е<сть> **лицемерничающим** поколением* (письмо М. Горькому, 10 октября 1927); *Между тем даже и этот скачок уже поражал какой-то несоответственностью, глубоко меня **переконфузившей*** (письмо М. Горькому, 25 октября 1927); *Начало: серость, север, город, проза, предчувствуемые предпосылки революции (глухо бунтующее предназначенье, взрывающееся каждым движеньем труда, бессознательно **мятежничающее** в работе, как в пантомиме) — начало, говорю я, еще может быть терпимо* (письмо М. Цветаевой, 7 июня 1926). Возможно, что у Б. Пастернака новым здесь является не только конечное слово, а также подразумеваемый глагол **мятежничать**.

Находим и окказиональное деепричастие: ***Дышав** эти десять лет вместе со всеми ее обязательной фальшью, я постепенно думал об освобождении* (письмо М. Горькому, 10 октября 1927).

В целом такие новообразования используются для передачи личного отношения к происходящим событиям.

Адвербиальная группа окказионализмов немногочисленна: *<...> это — **шестисотверстная** ночь у окна, где столько мест, вскочивших в фонарях, где по-разному: глубже и ровнее, внезапно или **«гипнотизирующе»** нет тебя, где ты не можешь наступить* (письмо О. Фрейденберг, 23 июля 1910); *Теперь давай жить долго, **оскорбленно-долго**, — это мой и твой долг* (письмо М. Цветаевой, 3 февраля 1927).

Б. Пастернак через языковые связи и модели показывает и передает окружающий и внутренний мир. Обращение к новым словам диктует тема, что реализуется на словообразовательном уровне языка.

Окказиональные слова выполняют смысловую усилительно-выделительную функцию. Они позволяют точнее выразить мысль, способствуют точности, емкости суждений. Приемы использования словообразовательных средств в эпистолярном жанре отражают своеобразие художественного мира пишущего, передают его настроение и состояние.

Можно сказать, что индивидуальность стиля автора ярко представлена в его переписке. В эпистолярном жанре Б. Пастернака окказиональные слова выступают как стилеобразующие. Таким образом, употребление окказионализмов может рассматриваться как отличительная черта индивидуального стиля Б. Пастернака.

Рассмотренный нами материал является попыткой выявления новообразований, представленных в переписке, и наблюдения над ними. Безусловно, вопросы, связанные с изучением эпистолярных окказионализмов, требуют дальнейшего изучения, что может помочь дополнить и уточнить картину языкового мира Б. Пастернака.

Литература

Виноградов В. В. О задачах истории языка // Известия АН СССР, ОЛЯ. 1946. Т. 5. Вып. 3. С. 223–238.

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

Ревзина О. Г. Поэтика окказионального слова // Язык как творчество: сб. статей к 70-летию В. П. Григорьева. М., 1996. С. 303–309.

Переписка Бориса Пастернака [Электронный ресурс]. URL: http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=171260.

Yu. B. Martynenko

Moscow State Pedagogical University

(Russia, Moscow)

ylam@yandex.ru

OCCASIONAL WORDS IN B. PASTERNAK'S PRIVATE CORRESPONDENCE AS A PECULIARITY OF THE WRITER'S INDIVIDUAL STYLE

The article discusses occasional words presented in the correspondence of B. L. Pasternak, which covers a half-century period. Many researchers turned to B. Pasternak's oeuvre, poetic, prosaic, including epistolary, but did not consider individual author's innovations in the correspondence. The letters of B. Pasternak are addressed to various people (relatives, friends, colleagues) with whom the poet was in various kinds of relations. In relation to individual word creation, there are a number of terms in modern

linguistic science (innovation, poetic neologism, occasional word (occasionalism), potential word), among which the term *occasionalism* is most preferable. Occasional words form groups by parts of speech. These are substantive, adjective, verbal, adverbial groups. We also consider ways of forming new words, the most productive of which is an affixal (morphological) one. Occasionalisms in correspondence perform a semantic intensifying-distinguishing function, they allow you to express an idea more accurately, to convey the mood and state of the writer. The methods of using word-formation means in correspondence reflect the originality of the poet's world. In Pasternak's epistolary genre, occasionalisms act as a style-forming tool; their use is a hallmark of the individual style of the author.

Key words: Pasternak, epistolary genre, word formation, occasionalism, individual style.

References

Perepiska Borisa Pasternaka. [Correspondence of Boris Pasternak.] (In Russ.). Available at: http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=171260. (accessed 30.12.2019)

Revzina O. G. [Occasional word poetics]. *Sbornik statei k 70-letiyu V. P. Grigor'eva "Yazyk kak tvorchestvo"* [Collection of articles for the 70th anniversary of V. P. Grigoriev "Language as Creativity"]. Moscow, Institute of the Russian Language of the Russian Academy of Sciences, 1996, pp. 303–309. (In Russ.)

Vinogradov V. V. [About the tasks of the history of language]. *Izvestiya AN SSSR, Otdelenie literatury i yazyka*, 1946, vol. 5, no. 3, pp. 223–238. (In Russ.)

Zemskaya E. A. *Slovoobrazovanie kak deyatel'nost'*. [Word formation as an activity]. Moscow, Nauka Publ., 1992. 221 p. (In Russ.)

К. М. Корчагин

Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН

Институт языкознания РАН

(Россия, Москва)

stivendedal@gmail.com

МЕТРИЧЕСКИЙ ИДИОЛЕКТ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА¹

История русского стиха с самого начала была историей больших тенденций, исследуемых на материале множества текстов, принадлежащих к разным периодам. Это позволяло проследживать, как меняются общеупотребительные формы стиха, но оставляло за скобками менее частотные и тем более единичные случаи, а также отклонения от генерализующих тенденций. Такой подход был во многом оправдан для стиха XIX века, когда эксперименты с метрикой были относительно редки, однако для XX века он не кажется адекватным материалу: уже в первую декаду столетия появляются поэты с ярко выраженными особенностями метрического репертуара — они изобретают собственные размеры и формы стиха и активно пользуются ими. В послевоенную эпоху эта ситуация во многом закрепляется в так называемой «неофициальной поэзии», для лидеров которой характерны ярко выраженные уникальные особенности стиха, с трудом поддающиеся описанию в рамках генерализующей логики.

Ключевые слова: русский стих, идиолект, метрика, Елена Шварц, Геннадий Айги, Велимир Хлебников, поэзия XX века.

Для русской науки о стихе, начиная уже с самых первых шагов научного стиховедения, было характерно внимание к большим тенденциям, сменяющим друг друга. Именно так выглядит зарождающаяся наука о стихе в «Символизме» Андрея Белого, искавшем под влиянием своих неокантианских увлечений универсальные схемы, при помощи которых может быть описано среди прочего и устройство стиха. Как известно, Белый выводил генерализующие тенденции на материале 4–стопного ямба, самого распространенного размера в поэзии XIX века. Стихovedы более позднего времени могли выбирать другие размеры — двусложные раз-

¹ Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 14-28-00130) в Институте языкознания РАН.

меры в целом, как Кирилл Тарановский, или дольник, как М. Л. Гаспаров, и ставить под сомнение отдельные положения Белого-стиховеда, однако в большинстве своем они смотрели на историю русского стиха сходным образом — как на череду сменяющих друг друга больших тенденций.

Источник такого взгляда соответствует учению младограмматиков в языкознании. Так же, как для младограмматиков изучение языка равнялось изучению его истории, так и для русского стиховедения на первом плане стоял генезис и эволюция стиховых форм. Характерное выражение этого взгляда можно найти в «Манифесте младограмматизма» Германа Остхофа и Карла Бругмана, вышедшем в 1878 году: «Мы должны намечать общую картину характера развития языковых форм не на материале гипотетических праязыковых образований и не на материале древнейших дошедших до нас индийских, иранских, греческих и т. д. форм, предыстория которых всегда выясняется только с помощью гипотез и реконструкций. <...> эту задачу надо разрешать на материале таких фактов развития языков, история которых может быть прослежена с помощью памятников на большом отрезке времени и исходный пункт которых нам непосредственно известен» (цит. по [Звегинцев 1964: 189]).

Если проделать своеобразный мысленный эксперимент и заменить в этом фрагменте термины, связанные с языком, на соответствующие термины стиховедения, то можно увидеть, что манифест младограмматиков может быть прочитан как манифест русского квантитативного стиховедения, так и не сформулированный в явном виде.

Действительно, русский стих XIX века был устроен «конвергентно»: поэты в основном обращались к одному и тому же репертуару размеров; попытки принципиально расширить этот репертуар хотя и предпринимались отдельными поэтами (Павлом Катениным, Степаном Шевыревым и некоторыми другими), но не оказывали существенного влияния на поэтическую практику. Для XX века, напротив, важна «дивергенция» общего метрического репертуара: в русском модернизме появляются поэты, для которых характерно резко выраженное предпочтение тех или иных размеров. Конечно, и в поэзии XIX века были поэты с ярко выраженными предпочтениями: те, кто больше других писал трехсложниками (как Николай Некрасов) или длинными дактилями (Аполлон Майков), но никогда в основу такого индивидуального метрического репертуара не ложились размеры, изобретенные самим поэтом. Если поэт и экспериментировал с метрикой, то такие эксперименты занимали скромное место в его творчестве или имели разовый характер. Даже у Катенина, последовательно разрабатывавшего особый тип 5-иктного дольника на основе дактиля, в сумме не так много строк написано этим размером [Шапир 1994/2000].

Но уже в первой декаде XX века ситуация выглядит иначе: например, Александр Блок очень часто обращается к размеру, позже получившему имя дольника, и место этого метра в его репертуаре отнюдь не периферийное. У Велимира Хлебникова, на материале которого В. П. Григорьев сформулировал понятие идиостиля [Григорьев 1966/2006], эта ситуация представлена еще в более радикальном виде: классические размеры занимают крайне незначительное место в его поэзии, в то время как поли- и гетерометрический стих, имевший лишь редкие прецеденты в более ранней поэзии, абсолютно доминирует [Гаспаров 1996; Корчагин 2009].

Разумеется, эта ситуация не была общей для всех поэтов эпохи: для многих авторов на протяжении всего XX века был характерен «компромиссный» метрический репертуар, явившийся следствием эволюции более раннего состояния русской метрики — XIX и даже XVIII века. В нем преобладали формы классического стиха, медленно изменяющиеся и постепенно вытесняющие друг друга; неклассический стих также постепенно становился частью этого репертуара, однако из него выбирались те формы, которые ритмически были ближе всего к классической просодии — прежде всего, 3-иктный дольник на основе анапеста, сведшийся к двум альтернирующим формам *2*2* и *4* [Гаспаров 1974: 241]. Эти тенденции были прослежены М. Л. Гаспаровым на материале так называемой «официальной» советской поэзии послевоенного времени, для которой в целом не были характерны попытки обновления стиха (за редкими исключениями в лице Андрея Вознесенского или Виктора Сосноры). Можно сказать, что центральный сюжет «Современного русского стиха» — кристаллизация более урегулированных метрических форм из менее урегулированных, то есть история о конвергенции, формировании некой доминирующей тенденции.

Однако обращение к поэзии, циркулировавшей в самиздате, принципиально меняет эту картину. При этом «неофициальная» литература не была однородной в отношении метрики: в рамках нее действительно имели место яркие попытки реформирования стиха, но многие поэты оставались в рамках вполне традиционной «советской» поэзии, где центральное место занимала силлаботоника, а контрапунктом к ней выступал сильно урегулированный дольник (в Ленинграде — у Леонида Аронсона и раннего Виктора Кривулина, в Москве — у Михаил Айзенберга, поэтов группы «Московское время»). В отношении стиха значительная часть неофициальной поэзии была даже более консервативной, чем официальная литература: в ней происходило массовое возвращение к тематике и стиху дореволюционного русского модернизма, который нередко понимался в упрощенном и декоративном ключе.

При этом коммуникация между официальной и неофициальной ветвью русской поэзии была затруднена: известны случаи, когда поэты свободно перемещались между официальным и неофициальным пространством (Борис Слуцкий, Глеб Горбовский, Генрих Сапгир), но более частой была ситуация, когда официальные и неофициальные поэты существовали в разных литературных пространствах, пусть даже андерграундные поэты предпринимали периодические попытки стать печатающимися и формально признанными авторами (ср. историю с подготовкой антологии «Лепта», куда должны были войти стихи ленинградских поэтов, но которая так и не увидела свет [Иванов 2009: 458–466]). Смотря на это пространство из сегодняшнего дня, можно сказать, что история русской метрики из истории единства превращается в историю разрывов и неожиданных сближений, локальных дивергенций и конвергенций. В этом контексте особое значение приобретает представление о метрическом идиолекте как о совокупности индивидуальных метрических черт, которые могут быть восприняты или развиты другими поэтами, но могут и остаться невостребованными, оставшись уникальной особенностью индивидуальной поэтической манеры.

Это различие обнаруживается уже на материале советского 3-иктного дольника, который обычно представляется одной из самых урегулированных неклассических форм. М. Л. Гаспаров описывает эволюцию этого размера как конвергенцию трех частных типов — «есенинского», «гумилевского» и «цветаевского», которые в процессе своего развития становятся все более урегулированными, сводясь к варианту с двумя ритмическими формами у послевоенных поэтов [Гаспаров 1974: 241]. Однако уже в корпусе Гаспарова обнаруживаются авторы, которые резко выпадают из этой эволюционной логики — прежде всего, Борис Слуцкий, дольник которого резко сопротивляется тенденции к упорядочиванию ритмической структуры строки [Корчагин 2015: 248–250]:

0*4*1	Нынешние — сытее,
0*2*1*1	шире в плечах, наверно.
1*1*2*1	У них другие идеи:
0*2*2*1	можно подумать неверно.
1*1*1*1	Мне было невозможно
1*1*1*1	хоть раз подумать ложно.

[Слуцкий 1991: 130]

Такой тип в номенклатуре Гаспарова традиционно называется «есенинским»; считается, что он был характерен для ранних стадий эволюции дольника², и получается, что 3-иктный дольник Слуцкого ведет себя не так, как «усредненный» дольник эпохи.

Другие случаи могут лежать еще дальше от того «магистрального» направления развития русской метрики, которое можно проследить на материале советского стиха. Так, гетерометрический стих Хлебникова, казалось бы, забытый советскими поэтами, возрождается в 1970–е годы в ленинградской неофициальной поэзии. В самиздатском сборнике Елены Шварц «Войско, изгоняющее бесов» (1976) обнаруживается два похожих и отличающихся отдельными деталями стихотворения — «Соловей спасающий» и его «Стихотворение-двойник», где представлена метрическая техника, резко отличающаяся как от официальной советской метрики, так и от неофициальной. В дальнейшем это стихотворение неоднократно перепечатывалось, став своеобразной визитной карточкой Шварц:

2*2*2*1	Соловей засвистал и защелкал —
2*2*2*2*0	Как банально начало — но я не к тому
1*1*1*1*2*1	Хотя голосовой алмазной иглой
1*1*1*1*1*1*1*1*0	Он сшил Деревню Новую и Каменного дышащую мглу
1*1*1*1*1*1 1*1*1*1	Но это не было его призваньем. Он в гладком шаре ночи
1*1*1*1 1*1*1*1*1*1	Всю простучал поверхность и точку ту нашел слабее прочих

² Ср.: «Есенинский тип приблизительно соответствует общему облику дольника на начальной стадии его развития, цветаевский — на последней стадии; с помощью переходных типов мы можем даже построить схему постепенного перехода от есенинского и гумилевского типов дольника к цветаевскому» [Гаспаров 1974: 242].

2*2*2*2*1	Друг! Неведомый! Там он почуял иные
1*2*4*1	Края — где нет памяти, где не больно
1*2*2*2*1	Дышать — там они те пространства родные
1*2*1*2*1	Где чудному дару будет привольно.
<...>	
1*1*1*1*1*1	Он рыл туннель в грязи пахучей ночи
1*1*0	И ждал ответ
1*1*1*1*1*1	С той стороны — вдруг кто-нибудь захочет
1*1*1*1*0	Помочь ему. Нездешний свет
1*1*1*1*1*1*1*0	Блеснет. Горошинку земли он в клюв тогда бы взял
1*2*1 2*2*0	И вынес бы к свету через темный канал.
[Шварц 2018: 19]	

В этом стихотворении происходит постепенный переход от трехсложного неурегулированного ритма к двусложному. Этому переходу соответствуют многочисленные формы неклассического стиха: строки, ритмически совпадающие с формами дольника («Края — где нет памяти, где не больно») или с ямбом, где между смежными иктами добавлен «лишний» слог («Но это не было его призваньем. Он в гладком шаре ночи»), а также строки, где в другом контексте можно было бы предполагать цезурные наращения («И вынес бы к свету через темный канал»).

Такой тип стиха очень часто встречается у Шварц, но в целом в русской поэзии он занимает относительно маргинальное место. Выше уже говорилось, что родоначальником гетерометрического стиха при определенных оговорках можно считать Велимира Хлебникова (во всяком случае, его можно считать непосредственным предшественником манеры Шварц). При этом хлебниковская метрическая традиция была прерывистой и призрачной: можно указать на отдельные примеры гетерометрического стиха в 1920-е годы, среди поэтов ангажированного авангарда, часто еще заставших Хлебникова живым; чуть более регулярно им пользовались обэриуты — Даниил Хармс и особенно Александр Введенский, но в несколько иной, приближающейся к свободному стиху форме.

У Хлебникова такой тип стиха формировался постепенно: впервые он начинает использовать его довольно рано, но затем много раз отступает от него, отклоняясь то в сторону более урегулированной полиметрии в поэмах 1910-х годов, то в сторону более расшатанного, почти свободного стиха [Гаспаров 1996]:

Аф2м	Зачем я сломил
Х3м	Тело и крыло
Аф2ж	Летевшей бабурки?
Д2м	Плачет село
Ан2ж	Над могилой девчурки.
<1911>	

[Хлебников 1986: 73]

В гетерометрии Хлебникова преобладали строки «правильных» размеров, так что произведений, где встречаются строки, не укладывающиеся в силлабо-тонический

стих, относительно немного. Причем даже в них число несиллабо-тонических строк всегда меньше 10 % [Корчагин 2009]. Вкрапления специфических ритмических форм дольника и особенно дольника с цезурой, которые характерны для Шварц, — это примета уже новой поэтической эпохи. Формы последнего типа, пусть и в куда более урегулированном и предсказуемом контексте, обнаруживаются в стихе Иосифа Бродского и Виктора Кривулина — представителей того же поля неофициальной ленинградской литературы, к которому принадлежала Шварц и у которых она, возможно, и заимствует эту черту:

0*2*2*2*1*2*0	чешуекрылые книжки взлетают ранней весной
2*2*1 2*2*0	вдоль дороги в кордоне огражденном тремя
2*2*1 2*2*0	временами глагола, как тюремной стеной
0*2*1*2*4*0	ограждены бутылки плывущие в параллель

Виктор Кривулин, «Первая бабочка»
[Кривулин 2001]

В свою очередь, ритмические формы в дольнике Кривулина обнаруживают те характерные черты, которые можно встретить в дольнике Слуцкого — избегание монотонных, стремящихся к логаздичности форм, вкрапления двусложных размеров и т. п.

Совсем другой способ работы с хлебниковским стихом можно обнаружить в параллельной ветви неофициальной литературы — у Геннадия Айги, который многократно обращался к поэзии Хлебникова и считал его одним из своих учителей. Стих Айги уже был исследован как непосредственно происходящий от стиха Хлебникова [Орлицкий 2006], тем не менее даже внешне он значительно от него отличается, но в иную сторону, чем стих Шварц. Если у последней гетерометрия сближается с дольником и другими размерами неклассической метрики, то у Айги, напротив, происходит дополнительное «выравнивание» ритма, благодаря которому размер превращается в регулярный трехсложник с варьирующейся анакрусой и крайне редким вкраплением других размеров:

1*2*1	заметная красным
2*2*2*1	явь опасна — любимых содёржа
0*2*2*1	невыразимо купая
0*2*1*2*1	в далях глаза на воды похожих
0*2*2*2	белые платья семейные

«Праздник в детстве», 1965
[Айги 1991: 63]

Подобное «выравнивание» гетерометрии происходит в поэзии Айги не сразу: стих 1950-х годов менее урегулирован, однако уже в 1960-е он приходит к такой форме, чередующейся в его творчестве с вольными ямбами, и почти не отступает от этих двух размеров в более поздние годы. Своего рода компенсацией внутренней урегулированности и даже монотонности ритма становится широкое варьирование окончаний, среди которых часто встречаются сверхдлинные — с заударной частью в три и более слога, что крайне нехарактерно не только для «классической» силлаботоники, но даже для гетерометрической поэзии Хлебникова.

Метрика Айги и Шварц с трудом вписывается в историю больших тенденций, ярким примером исследования которых был «Современный русский стих», и даже во многом противостоит ей. На примере этих двух поэтов можно проследить альтернативную традицию в рамках русской метрики, восходящую к Хлебникову и отчасти затрагивающую обэриутов. При этом по мере движения от Хлебникова к Шварц и Айги эта традиция обогащается разными влияниями, так что можно говорить о частичной конвергенции между разными метрическими идиолектами, которые в этом контексте удобно было бы представлять как своего рода «пучки признаков», одна часть которых наследуется младшими поэтами от старших, а другая остается не востребованной. Другими словами, историю русского стиха XX века стоит представлять не только в виде статичных таблиц, фиксирующих большие тенденции, но и в виде динамических связей, показывающих конвергенцию и дивергенцию различных метрических идиолектов, из множества которых и складывается разнообразие современного русского стиха.

Литература

Айги Г. Н. Здесь: Избранные стихотворения. 1954–1988. М.: Современник, 1991.

Гаспаров М. Л. Современный русский стих. М.: Наука, 1974.

Гаспаров М. Л. Стих поэмы Велимира Хлебникова «Берег невольников» // Язык как творчество. Сб. статей к 70-летию В. П. Григорьев. М., 1996.

Григорьев В. П. О задачах лингвистической поэтики (1966) // Он же. Велимир Хлебников в четырехмерном пространстве языка: Избранные работы, 1958–2000-е годы. М.: Языки славянских культур, 2006. С. 91–104.

Иванов Б. По ту сторону официальности // Он же. Сочинения в 2-х т. Т. 2: Невский зимой. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 384–494.

Корчагин К. М. Поэзия XX века в поэтическом подкорпусе Национального корпуса русского языка: проблема репрезентативности // Труды Института русского языка им. В. В. Виноградова. 2015. Вып. 6. С. 235–256.

Кривулин В. Концерт по заявкам. 2-е изд. СПб.: Издательство Фонда русской поэзии, 2001 (<http://www.vavilon.ru/texts/krivulin8-1.html>).

Орлицкий Ю. Б. О стихосложении Геннадия Айги // Айги. Материалы. Исследования. Эссе. М.: Вест-Консалтинг, 2006. Т. 2. С. 154–173.

Слуцкий Б. Собрание сочинений: В 3 т.: Стихотворения, 1972–1977. М.: Художественная литература, 1991.

Хлебников В. Творения / Общ. ред. и вступ. ст. М. Я. Полякова; Сост., подгот. текста и коммент. В. П. Григорьева и А. Е. Парниса. М.: Советский писатель, 1986.

Шатир М. И. Гексаметр и пентаметр в поэзии Катенина («Инвалид Горев» на фоне формально-семантической деривации стихотворных размеров) (1994) // Он же. *Universum versus: Язык — стих — смысл в русской поэзии XVIII–XX веков.* М.: ЯСК, 2000. С. 277–334.

Шварц Е. А. Войско, Оркестр, Парк, Корабль. Четыре машинописных сборника. М.: Common Place, 2018.

K. M. Korchagin

*V. V. Vinogradov Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences
Institute of Linguistics of the Russian Academy of Sciences
(Russia, Moscow)
stivendedal@gmail.com*

METRIC IDIOLECT IN THE RUSSIAN POETRY OF THE SECOND HALF OF THE TWENTIETH CENTURY

Russian verse is regarded usually as a product of large evolutionary trends or tendencies tracing through the vast corpus including great number of poems of different epochs. Owing to that, Russian method was going on well when the researcher was interested in the most popular forms of the verse although less frequent cases or deflections in the main trend were almost always left aside. That method is relevant for the 19th-century's verse but it reveals its inefficiency for that of the 20th century. In the first decade of the century, a number of poets with unique metrical manners make their début: they invent specific meters and forms and employ them actively. In the post-WWII epoch, the situation becomes largely common for the underground poetry: its leading figures develop their unique and specific metrical manners which can be poorly accounted for through the prism of generalizing logic of Russian quantitative metrics.

Key words: Russian verse, idiolect, metrics, Elena Shvarts, Gennadii Aigi, Velimir Khlebnikov, 20th-century's verse.

References

- Aygi G. N. *Zdes': Izbrannye stikhotvoreniya. 1954–1988* [Here. Collected poems. 1954–1988]. Moscow, 1991.
- Gasparov M. L. [Velimir Khlebnikov's *Shore of Slaves* verse]. *Yazyk kak tvorchestvo* [Language as creativity]. Moscow, 1996, pp. 18–31. (In Russ.)
- Gasparov M. L. *Sovremennyi russkii stikh* [Modern Russian verse]. Moscow, 1974.
- Grigoriev V. P. [On the purposes of linguistic poetics]. *Velimir Khlebnikov v chetyrekhmernom prostranstve yazyka* [Velimir Khlebnikov in the four-dimension space of language]. Moscow, 2006, pp. 91–104. (In Russ.)
- Ivanov B. [Beyond the officiality]. Ivanov B. *Sochineniya v 2-kh t. T. 2: Nevskii zimoi* [Collected texts in 2 vol. Vol. 2: Nevskii in the winter]. Moscow, 2009, pp. 384–494. (In Russ.)
- Khlebnikov V. *Tvoreniya* [Creations]. Moscow, 1986.
- Korchagin K. M. [20th-century poetry in the Russian National Corpus: How to create a representative poetical corpus]. *Trudy Instituta russkogo yazyka im. V. V. Vinogradova. T. 6* [Proceedings of the V. V. Vinogradov Russian Language Institute. Vol. 6]. Moscow, 2015, pp. 235–256. (In Russ.)
- Krivulin V. *Kontsert po zayavkam* [Request concert]. St. Petersburg, 2001. (In Russ.) (<http://www.vavilon.ru/texts/krivulin8-1.html>).

Orlitskiy Yu. B. [On Gennadii Aigi's versification] *Aigi. Materialy. Issledovaniya. Esse* [Aigi. Materials. Studies. Essays]. Moscow, Vest-Konsalting Publ., 2006, vol. 2, pp. 154–173. (In Russ.)

Shapir M. I. [Hexameter and pentameter in Katenin's poetry]. *Universum versus: Yazyk — stikh — smysl v russkoi poezii 18–20 vekov* [Universum versus: language — verse — meaning in the 18th–20th century Russian poetry]. Moscow, 2000, pp. 277–334. (In Russ.)

Shvarts E. A. *Voisko, Orkestr, Park, Korabl'. Chetyre mashinopisnykh sbornika* [Army. Orchestra. Park. Ship. Four typewritten books]. Moscow, 2018.

Slutskii B. *Sobranie sochinenii: V 3 t.: Stikhotvoreniya, 1972–1977* [Collected poems in 3 vol. Vol. 2: Poems, 1972–1977]. Moscow, 1991.

А. М. Ранчин
 МГУ имени М. В. Ломоносова
 (Россия, Москва)
 aranchin@mail.ru

АВТОРСКАЯ МЕТАФОРА И ИДИОСТИЛЬ: СЛУЧАЙ БРОДСКОГО

В статье рассматривается на примере стихотворения «Полдень в комнате» один из семантических типов метафор, свойственных поэзии И. Бродского — «метафоры отождествления» (термин В. П. Полухиной): А есть В. С помощью этих метафор Бродский реализует инвариантный для его творчества мотив одиночества лирического я/человека в пространстве, наделяемом абстрактными чертами бытия как такового, и так создается характерная для поэта установка на отстраненно-аналитическое восприятие реальности. «Философичность» поэзии Бродского проявляется не в использовании метафор отождествления самих по себе (чисто количественно они уступают таким же метафорам у Маяковского и Цветаевой), а в разнообразии предикатов, семантика которых при этом парадоксальным образом сводится к абстрактным смыслам. Претендующая на понятийную строгость форма сентенции или афоризма вступает в конфликт с метафорической природой предикатов. Одновременно происходит своеобразная метафоризация значения грамматического субъекта. Одно из отличий поэтики таких метафор у Бродского от метафорики этого типа, например, у Пастернака, Цветаевой или Маяковского заключается в использовании философских понятий в качестве и субъектов, и предикатов. Еще одно отличие — в отказе и Пастернака, и Цветаевой от приписывания субъекту с помощью предикатов-метафор некоего единого признака — смысл определяемого понятия многозначен и неисчерпаем. И наконец, отчасти у Цветаевой и безусловно у Пастернака метафоры отождествления строятся преимущественно на основе эмоциональных ассоциаций, в том числе вызванных коннотативными сближениями означающих и звуковыми или визуальными свойствами предметов. В метафорах-копулах Бродского с семантикой отождествления в функции субъекта (а иногда и в функции предиката) часты лексемы с абстрактным или обобщенным значением. Метафора отождествления — выразительная особенность идиостиля поэта.

Ключевые слова: поэзия Иосифа Бродского, идиостиль, метафоры отождествления, предикация, инвариантный мотив.

Как писал В. П. Григорьев, «чтобы “освоить язык поэта”, надо, в частности, овладеть “грамматикой” этого “языка”. <...> Выявлена ли, описана ли она филологами с достаточной детализацией хотя бы по произведениям одного только поэта? Известны ли “сопоставительные грамматики” такого рода? Установлены или по крайней мере обсуждались ли принципы составления описательных грамматик для поэтических идиолектов? Нет необходимости множить подобные полуриторические вопросы, чтобы подсказывать читателю один за другим отрицательные ответы на них и обосновывать достаточно очевидную мысль о значительности задачи <...> представить круг проблематики <...> “грамматики идиостиля”» [Григорьев 1983: 3].

Ниже будет рассмотрен в качестве элемента и проявления авторского идиостиля один из семантических типов метафор, свойственных поэзии И. Бродского, — «метафоры отождествления» (термин В. П. Полухиной). По характеристике исследовательницы, «[э]то семантический тип, в котором описываемый объект назван и прямо отождествлен с другим объектом по формуле “А есть В”»; В. П. Полухина предлагает для обозначения его грамматической структуры понятие «метафоракопула» [Полухина 2009: 184].

Разберем в качестве примера метафорический ряд в строках из стихотворения «Полдень в комнате» (опубл. 1978):

*Воздух, в сущности, есть плато,
пат, вечный шах, тицета,
ничья, классическое ничто,
гегелевская мечта.*

Как заметил Джеральд Смит: «Воздух — “ничто”, определение, разворачиваемое потоком метафор», это «вереница наблюдений над природой вещей, конкретных и абстрактных, полных удивительных превращений и приравнений таких сущностей, которые обычно по здравому смыслу принадлежат разным сферам и между собой несоизмеримы» [Смит 2002: 439]. Майя Кёнёнен так определяет семантику лексемы (поэтического концепта) *воздух*: «Воздух представляет собой своего рода тупик, вакуум, в котором возможность двигаться в любом направлении аннулируется. Понятие Бродского о воздухе — это слияние научных идей, часто из области физики, химии, и эксцентричных поэтических метафор» [Könönen: 270].

Серию метафор на первый взгляд объединяет, кроме общей синтаксической функции, механизм паронимической аттракции: ПЛАТо — ПАТ, [ТШ'ИТа — НИЧ'то], [ТШ'ИТА — м'ИЧ'ТА] (Ш' и Ч' близкие по характеристикам звуки); в последнем случае фонетическое сближение усилено рифмой. Семантические связи: принадлежность к шахматной терминологии (*пат, вечный шах, ничья* — последняя лексема только в этом контексте) и значение отрицания (*ничья, ничто* — при этом первая лексема, существительное, омонимична отрицательному местоимению *ничья*, принадлежащему к одному разряду по значению с *ничто*). Сближение метафор, возможно, основано также на межъязыковой игре: *ничто* по латыни *nil*, слово, созвучное фамилии философа Гегеля. Определение *классическое*, по-видимому, также подготавливает упоминание о Гегеле (ср. традиционную в советской

традиции характеристику этого мыслителя как представителя немецкой классической философии).

На более глубоком уровне устанавливается семантическая корреляция между *ничто*, понятым как философская категория, и именем философа Гегеля. Интерпретация смыслов всех метафор приводит к обнаружению таких общих сем, как 'беспризнаковость, однообразие, повторяемость/неизменность': *плато* — 'равнина, пространство, лишенное выпуклостей и впадин'; *пат* и *вечный шах* — 'безысходная, повторяющаяся ситуация', *тицета* — 'невозможность изменения', *ничья* — 'отсутствие выигрыша какой-либо из сторон'; плюс *ничья*, трактуемая в рамках омонимии как отрицательное местоимение, обозначает 'не-принадлежность кому бы то ни было' — ср. *ничто*; *гегелевская мечта* — 'абстракция'. Так Бродский реализует инвариантный для его творчества мотив одиночества лирического я/человека в пространстве, наделяемом абстрактными чертами бытия как такового, и так создается характерная для поэта установка на отстраненно-аналитическое восприятие реальности.

Метафора отождествления — выразительная особенность идиостиля поэта. В. П. Полухина пишет об этом: «Приравнивая субъект к предикату по сущностным смыслам, эти метафоры как бы претендуют на большее приобщение к истине, чем другие семантические типы метафор» [Полухина 2009: 192]. «Философичность» поэзии Бродского проявляется не в использовании метафор отождествления самих по себе (чисто количественно они уступают таким же метафорам у Маяковского и Цветаевой) [Полухина 2009: 186], хотя эти данные не вполне показательны, так как не учитывают соотношение с другими типами метафор у этих поэтов и количество метафор на объем рассмотренных текстов), а в неожиданном «сопряжении далековатых идей», в данном случае — в барочном разнообразии серии означающих, семантика которых при этом парадоксальным образом сводится к абстрактным смыслам. Не случайно *воздух*, к которому подбирает предикаты поэт, в античной философии был одним из четырех первоэлементов, из которых состояли все вещи. Майя Кёненен соотносит *воздух* с понятием *бестелесное* в стоицизме и, рассматривая семантику метафор, которыми поэт определяет *воздух* в «Полдне в комнате», сближает поэтический концепт из текста Бродского с понятием *пустота* из учения пифагорейцев: «В “Полдне в комнате” пустота описывается в категории (in terms of) воздуха <...>. Воздух описывается как ничто, эквивалент ноля. Понимание воздуха Бродским напоминает взгляд пифагорейцев, которые отождествляли воздух с пустотой» [Könönen: 269]¹.

¹ Вместе с тем сложно согласиться с ее трактовкой строк *Воздух, в котором ни встать, ни сесть, / ни, тем более, лечь, / воспринимает “четыре”, “шесть”, / “восемь” лучше, чем речь*: «он лучше воспринимает записанные числа, чем речь, а это значит, что для Бродского воздух — это вакуум, в котором звуковые волны не вибрируют. В пустоте нет голоса» [Könönen: 269]. Причина большей восприимчивости воздуха к числам, а не к речи заключается вовсе не в якобы присущих ему физических свойствах (точнее, в отсутствии таковых), а в его однородности (совокупность молекул): воздух не состоит из индивидуальных объектов (а смысл любой речи неповторим) и потому как бы и соприроден числам, и исчислим, как исчислимо пространство вообще.

С. Т. Золян, интерпретируя идеи Т. Ван-Дейка, заметил: «Поэтическая метафора отличается от языковой тем, что для нее погашение дополнительных сем не обязательно» [Золян 1985: 19]. Однако у Бродского в данном случае такое погашение как раз происходит. При этом претендующая на понятийную строгость форма сентенции или афоризма вступает в конфликт с метафорической природой предикатов. Одновременно происходит своеобразная метафоризация значения субъекта: *воздух*, так определяемый, не есть только воздух. Так, по справедливому мнению Майи Кёненен, он становится метафорой пустоты, понимаемой как Абсолютное Пространство и Абсолютное Время [Könnön: 269].

В метафорах-копулах Бродского с семантикой отождествления в функции субъекта (а иногда и в функции предиката) часты лексемы с абстрактным или обобщенным значением: *человек есть испытатель боли* («Разговор с небожителем», 1970), *Пространство — вещь. / Время же, в сущности, мысль о вещи, человек есть конец самого себя* («Колыбельная Трескового мыса», 1975), *Время есть холод* («Эклога 4-я (зимняя)», 1980), *Время есть мясо немой Вселенной* («Эклога 4-я (зимняя)», 1980) — в последнем случае присутствует двойная метафора, и т. д. Было бы интересным и плодотворным установить их процент от общего числа метафор отождествления.

Не претендуя на строгую характеристику различий между метафорами отождествления у Бродского и у поэтов XX века, творчество которых было в высшей степени значимо для автора «Полдня в комнате» (такая характеристика требует скрупулезного анализа всей метафорики этого типа в текстах сопоставляемых авторов), ограничусь несколькими предварительными и, возможно, не лишенными субъективности соображениями. Одно из отличий поэтики таких метафор у Бродского от метафорики этого типа, например, у Пастернака, Цветаевой или Маяковского заключается в использовании философских понятий в качестве и субъектов, и предикатов. И автор «Определения поэзии», и создательница «Поэмы конца» предпочитают употреблять лексику с конкретными значениями, либо если они обращаются к словам с абстрактной семантикой, то избегают лексики, являющейся специфически философской. Еще одно отличие — в отказе и Пастернака, и Цветаевой от приписывания субъекту с помощью предикатов-метафор некоего единого признака — сетка тропов создает струение, ветвление смыслов, акцентируя невозможность никакой (квазилогической) систематизации и намеренно затрудняя поиск семантического инварианта. Смысл определяемого понятия многозначен и неисчерпаем. И наконец, отчасти у Цветаевой и безусловно у Пастернака метафоры отождествления строятся преимущественно на основе эмоциональных ассоциаций, в том числе вызванных коннотативными сближениями означающих и звуковыми или визуальными свойствами предметов. Пастернак, «Определение поэзии»:

*Это — круто налившийся свист,
 Это — щелканье сдавленных льдинок.
 Это — ночь, леденящая лист,
 Это — двух соловьев поединок.*

*Это — сладкий заглохший горох,
 Это — слезы вселенной в лопатках,
 Это — с пультов и с флейт — Figaro
 Низвергается градом на грядку.*

Метафора в первой строке строится на сближении впечатлений от соловьиного пения и от поэзии, метафора во второй строке держится на ассоциации между свистом и шелканьем льдинок, чувство восторга, подобного ощущению от холодного дуновения (пушкинский *быстрый холод вдохновенья*), рождает уподобление в третьем стихе. Метафоры из первой (*свист*) и третьей (*ночь*) строк (ночное пение птицы) подготавливают отождествление поэзии с поединком соловьев. Сближение поэзии с горохом основано на сходстве его зерен со слезами, ассоциирующимися с проявлением восторга, поэтического экстаза, а уподобление «Женитьбе Фигаро» держится на межъязыковой фонетической игре *горох* — *Figaro*.

У Цветаевой предикаты-метафоры также не являются понятиями, при этом они могут обозначать не сами свойства определяемого субъекта, а результаты его действий или восприятия (в этом случае могут использоваться глагольные инфинитивы): *Я — бrenная пена морская* («Кто создан из камня, кто создан из глины...»), *Свет — это только плоть!*, *Свет, — это только вес* и еще целая серия метафор такого же типа («Ночь»), *Мир — это стены. / Выход — топор* («Жив, а не умер...»), *Рай — это где / Не говорят!* («Тише, хвала!»), *Музыка — это банков крах, / Раскрепощенье фурий, Брак — это за бортом: засесть, залечь, / Закись — тюфяк — свинина...* («Крысолов»).

В «Поэме конца» *любовь* определяется с помощью череды разнородных метафор с различной семантикой ('сродненность', 'неразлучность', 'сила', 'телесность', 'боль', 'сакральность', 'жертвенность', 'трагичность', 'неизбежность расставания'), которая принципиально не может быть сведена к единому инварианту: *любовь есть шов <...> Шов, коим мертвый к земле пришит, / Коим к тебе пришита, Любовь — это плоть и кровь. / Цвет, собственной кровью полит, Любовь, это значит... / — Храм? / Дитя, замените ирамом / На ираме!, Я, без звука: / «Любовь — это значит лук / Натянутый лук: разлука», Любовь, это значит — связь, Любовь — это все дары, — / В костер, — и всегда задаром!, Любовь, это значит: жизнь.*

У Бродского такого рода метафоры встречаются как будто бы только в ранних стихах; ср.: *Смерть — это тот кустарник, / в котором стоим мы все, Смерть — это крик вороний, / черный — на красный банк, Смерть — это все машины, / это тюрьма и сад, Смерть — это все мужчины, / галстуки их висят, Смерть — это стекла в бане, / в церкви, в домах — подряд!, Смерть — это все, что с нами, Смерть — это наши силы, / это наш труд и пот, Смерть — это наши жилы, / наша душа и плоть* («Холмы», 1962).

Метафоры отождествления у Маяковского также далеки от доминирующих у Бродского. Они, по крайней мере на первый взгляд, преимущественно характеризуют лирическое Я, иногда его возлюбленную, отличаются доминированием

экспрессивно-эмоционального начала и не претендуют на статус (квази)философских определений: *вы — Джоконда, / которую надо украсть!, в терновом венце революций / грядет шестнадцатый год. // А я у вас — его предтеча* («Облако в штанах»); *Я — бесценных слов транжир и мот* («Нате!)). Эта же установка при-суща метафорам отождествления, где в роли определяемых выступают различные объекты: *Партия — это / единый ураган, // из голосов спрессованный тихих и тонких, Партия — / рука миллионопалая, // сжатая в один / громящий кулак* («Владимир Ильич Ленин»).

Представление о Бродском как о «поэте мысли», как о стихотворце-философе, несомненно, в значительной степени сформировано особенностью его метафорики.

Литература

- Григорьев В. П. Грамматика идиостиля: В. Хлебников. М.: Наука, 1983. 223 с.
Золян Т. С. О соотношении языкового и поэтического смыслов. Ереван: Издательство Ереванского университета, 1985. 103 с.
Полухина В. П. Больше самого себя: О Бродском. Томск: ИД СК-С, 2009. 416 с.
Смит Дж. Взгляд извне: Статьи о русской поэзии и поэтике / Пер. с англ. М. Л. Гаспарова, Т. В. Скулачевой. М.: Языки славянской культуры, 2002. 528 с.
Könönen Maija. Four Ways of Writing the City: St. Petersburg-Leningrad as a Metaphor in the Poetry of Joseph Brodsky. Helsinki: Helsinki University Press, 2003. 340 p.

A. M. Ranchin

*M. V. Lomonosov Moscow State University
(Russia, Moscow)
aranchin@mail.ru*

AUTHOR'S METAPHOR AND IDIOSTYLE: THE CASE OF BRODSKY

The paper studies one of the semantic types of metaphors peculiar to Iosif Brodsky's poetry, "identification metaphors" (the term of V. P. Polukhina): A is B, it is considered on the example of the poem "Noon in the Room". With the help of these metaphors, Brodsky realizes invariant motif of his works: the loneliness of the lyrical self / person in a space endowed with abstract features of being as such, and this creates the characteristic for the poet attitude towards a distantly analytical perception of reality. The "philosophical" nature of Brodsky's poetry is manifested not in the use of identification metaphors per se (purely quantitatively inferior to the same metaphors in Mayakovsky and Tsvetaeva), but in the variety of predicates, whose semantics paradoxically reduces to abstract meanings. A form of maxim or aphorism, claiming to be conceptual rigor, comes into conflict with the metaphorical nature of predicates. At the same time, peculiar metaphorization of the meaning of the grammatical subject takes place. One of the differences between the poetics

of such metaphors in Brodsky from metaphors of this type, for example, in Pasternak, Tsvetaeva or Mayakovsky, is the use of philosophical concepts as subjects and predicates. Another difference is the refusal of both Pasternak and Tsvetaeva to ascribe to the subject a certain common attribute with the help of predicates-metaphors — the meaning of the concept being defined is ambiguous and inexhaustible. And finally, partly in Tsvetaeva and certainly in Pasternak, identification metaphors are built primarily on the basis of emotional associations, including those caused by connotative rapprochements, which mean both sound and visual properties of objects. Brodsky's metaphors-copulas with semantics of identification in the function of subject (and sometimes in the predicate function) often consist of lexemes with an abstract or generalized meaning. The identification metaphor is an expressive feature of the poet's idiosyle.

Key words: Joseph Brodsky's poetry, idiosyle, identification metaphors, predication, invariant motif.

References

Grigoriev V.P. *Grammatika idiosilya: V. Khlebnikov* [Grammar of idiosyle: V. Khlebnikov]. Moscow, Nauka Publ., 1983. 223 p.

Könönen Maija. *Four Ways of Writing the City: St. Petersburg-Leningrad as a Metaphor in the Poetry of Joseph Brodsky*. Helsinki, Helsinki University Press, 2003. 340 p.

Polukhina V.P. *Bol'she samogo sebya: O Brodskom* [More than self. About Brodsky]. Tomsk, ID SK-S Publ., 2009. 416 p.

Smith J. *Vzglyad izvne: Stat'i o russkoi poezii i poetike* [A look from the outside: Articles on Russian poetry and poetics]. Transl. by M. L. Gasparov, T. V. Skulacheva]. Moscow, Yazyki Slavyanskoi Kul'tury Publ., 2002. 528 p.

Zolyan T.S. *O sootnoshenii yazykovogo i poeticheskogo smyslov* [On the correlation of linguistic and poetic meanings]. Erevan, Erevan University Publ., 1985. 103 p.

А. Шмитт

Исследовательская группа ДФГ FOR 2603

(Германия, Трир)

schmittan@uni-trier.de

К ИЗУЧЕНИЮ ИДИОСТИЛЯ О. СЕДАКОВОЙ

В статье предлагается подход к изучению идиостиля на основе синтеза герменевтико-структуралистского метода, разработанного Хенрике Шталь, морфологической научной методологии Гете и параметров исследований идиостиля, сложившихся в российском литературоведении. Демонстрируются результаты этого подхода на примере творчества Ольги Седаковой. Константы ее творчества прослеживаются на лексическом, сюжетном, тематическом и грамматическом уровне, а также на основе анализа лейтмотивной структуры текста. При этом учитывается также эволюция ее поэтики. Доминантой поэзии Седаковой выявляется понимание и моделирование творческого акта как транзитивного и лиминального процесса. В рамках лейтмотивной структуры транзитивность и лиминальность связаны с образами двери и окна, которые являются атрибутами дома и сада, важных маркеров дихотомии земного и потустороннего миров. Двери и окна репрезентируют порог между мирами, а также возможность перехода из одного пространства в другое или же недоступность другой сферы, которая остается закрытой за некоей преградой. В лиминальной поэтике Седаковой творческий процесс понимается как возможность прикоснуться к скрытой от обычного опыта реальности.

Ключевые слова: структуралистская герменевтика, научная методология Гете, идиостиль, транзитивность, лиминальность.

Немецкий славист Хенрике Шталь разработала герменевтико-структуралистский метод для изучения художественной литературы. Против текстологического подхода, доминирующего в России, она выдвинула необходимость рассмотрения единичного поэтического текста как завершённой эстетической целостности [Stahl 2019: 17–21]. При этом однако может теряться из вида, что каждое стихотворение также и часть большого целого, т. е. всего творчества автора. Поэтому предлагается подход, который, отталкиваясь от тщательного анализа отдельных стихотворений, показывает их встроенность в творчество автора как в целостный организм. Рассмотрение корпуса текстов одного автора в их взаимосвязи при этом осуществляется по

научному методу Гете, т. е. творчество рассматривается как полный ряд проявлений автора (не как эмпирической, а как текstopорождающей инстанции) в стихии текста, из которого можно дистиллировать движущий им импульс или концепцию. Параметры исследования ориентируются на сложившиеся в русском литературоведении подходы по изучению идиостиля автора и выделения доминант и констант творчества в целом. В дальнейшем дается пример результатов такого подхода на основе творчества Ольги Седаковой.

Его **доминантой** является состояние транзитивности (переходности) и лиминальности (пограничности). Им определяется природа самого творческого процесса, о котором свидетельствуют стихотворения. На это указывают разные **константы** этого творчества, которые частично подтверждаются конкорданцией ключевых лексем. В литературоведческих исследованиях указывалось на разные доминанты поэзии Седаковой, но, насколько мне известно, никто еще не провел их количественного анализа. Он выявляет следующую иерархию употребительности ключевых понятий и смысловых полей¹:

смысловое поле	корень			сумма
СЕРДЦЕ	сердц*/сердец/сердеч*	127/3/9		139
	люб*		без «любой» и. т. д.	117
	бог/бож*/господ*	26/19/30		75
ЗЕМЛЯ	земл*/земн*/земел*	98/22/1		121
СВЕТ	свет*	117	без зн. «мир»	117
	огон*/огн*/ плам*	15/42/14		71
усл. ТЬМА	тьм*/темнот*/мрак*	38/28/10	только с отн. к тьме	76
	сон*/сн*	31/64	только с отн. ко сну/сновидению	95
	ноч*	51		51
	смерт*	71		71
ВОДА	вод*	110		110
НЕБО	неб*	82		82
	звезд*	68		68
оппозиция	сад*	64		64
	дом*	67		67
дверь	двер*	33		33
	выход*/выйд*	17/11		28
	вход*/войд*	15/8		23

¹ Использовалась программа AntConc.

смысловое поле	корень		сумма
окно	окн*	25	25
	зеркал*/отраж*	22/11	33
	стекл*	28	28
переход	лестниц*/ ступен*	15/6	21
	колод*		11
	коридор*		5
	мост*		3

Явно доминирует «сердце» со связанным с ним чувством любви. Оно является выражением ориентированности поэтического космоса Седаковой на божественный центр мироздания. И оно связано с особенностями эпистемологии поэта, восходящей к холистическому познавательному методу Гете и к пониманию разума у Аверинцева, который унаследовал его у отцов церкви и схоластиков реалистической школы². Ум здесь связывается с сердцем как познавательным органом. Удивляет тот факт, что за сердцем сразу следует «земля», потому что, как правило, Седакову считают очень религиозным поэтом, отстранённым от земных забот³. На то, что классическая оппозиция мистической литературы света и тьмы у Седаковой играет важную роль, не раз было указано, но светлое начало явно одерживает верх. И наконец вода, которая до сих пор считалась главной из стихий у Седаковой, следует вскоре после земли.

Что касается **лейтмотивной структуры** поэзии в целом, то на метафорическом уровне образами, маркирующими пороговую ситуацию, выступают *двери, окна, стекло, зеркала, магический кристалл Пушкина*, а также органы чувств (особенно *глаза*). Ту же функцию выполняют мотивы мифологического и фольклорного происхождения, как *лестница, мост, коридор и колодец*, а также классические топосы переходных состояний, как *порог* между днем и ночью, явью и сном, жизнью и смертью, болезнью и здоровьем, детством и взрослой жизнью, и указывающие на состояние перехода глаголы движения — *войти* и *выйти*, а также *лежать* и *вставать*. Эти мотивы чаще всего связаны с доминирующим противопоставлением образов *дома* и *сада*, указывающим на дихотомию земного и потустороннего миров.

Переход между мирами может осуществляться двояким образом. Первый способ связан с образом **двери** и отсылает к изображению смерти князя Болконского у Льва Толстого. В последнем сне героя борьба на жизнь или смерть изображена как усилие запереть дверь комнаты, что не удастся раненому. Через отворённую дверь входит Смерть, которая, однако, оказывается не устрашающим концом, а началом новой жизни. Созвучны к этой сцене слова из стихотворения «Маленькое

² Ср. 4: 519–547, особ. 535 и сл. и 4: 548–655, особ. 612 и сл., 622. Седакова цитируется по изданию 2010 года с указанием номера тома.

³ На это уже было указано Валерием Бондаренко [Бондаренко 2006].

посвящение В. И. Хвостину», где фигурируют «двери тяжелого света» и «непомерные двери», которые как «будто вдруг» кто-то растворяет, чтобы пропустить «время в бессмертных слезах» [1:236]. В «Элегии осенней воды» говорится о том, что «всякую вещь можно открыть, как дверь» и что во всех вещах есть такая «потайная дверца», которая ведет в некий «занебесный» или «в подземный ход» [1:379]. В других стихах дверь присутствует в переносном смысле, как «раздвинуто[е] веществ[о]» с «потайн[ым] ход[ом]» [1:66]; как раздвинутые «тяжелые вещи», за которыми находится нечто, как «сад» и «музыка» [1:237]; как «запретн[ая] створк[а]», которую нужно «приоткры[ть]», чтобы выйти на «лесн[ую] дорог[у]» «к жилищам невидимых» [1:123], или как расхождение «неразличим[ого] прах[а]», который со временем «отсто[ит]» [1:286].

Другой способ перехода относится к образу **окна**, который в силу своей вещественности и своих свойств связан со стеклом, с зеркалом, с магическим кристаллом или шаром, а также с картиной и иконой. В отличие от образа двери, который предполагает возможность передвижения в иное пространство, окно и родственные ему образы относятся к визуальному контакту с потусторонней реальностью. Вещественный мир непроницаем, люди по отношению к сверхчувственному миру слепы [1:69]. Но парадоксальным образом само вещество когда-то «зрением было и в зренья вернется» [1:77], и оно может стать «прозрачн[ым]» [1:306]. На это указывают сравнения вещественного начала со стеклом: так «глубина» и «нежность» могут смотреть на человека «из каменных вещей, как из стеклянных» [1:337]; природа может превращаться в «стекло» и в «стакан» [1:70], содержащий судьбу человека, как воду. И о «родине» человека сказано, что она может «сверкну[ть] из прорех / жизни ненадежной, <...> / как в лачуге подземельной смех» [1:351], т. е. когда удастся поймать мгновенную вспышку другой реальности, то это большая радость. Внезапная проницаемость вещественного мира также описывается как взгляд в окно: «И вот я стою, <...>. / Я в окна гляжу и держу на ладонях без страха / легчайшую горсть никому не обидного праха» [1:115]. В стихотворении «Утро в саду» [1:116] отодвиганием куста выражается то, что отодвигается чувственное бытие, вследствие чего происходит эпифания. В стихотворении «Взгляд кота» [1:117–118] заглядывание по ту сторону бытия ассоциируется с ужасом и с параличом. Обман и иллюзорность, однако, чаще приписываются восприятию вещественного мира, который в книге «Дикий шиповник» выступает в платоновском ключе как мир отображений в отличие от прообразного мира. Это проявляется в образе «криво[го]» и «зло[го]» зеркала [1:69, 76] и в триптихе «Три зеркала» [1:102–105].

В своей совокупности вся обсуждаемая образность связана с центральными мотивами дома и сада. Сообщение между этими двумя пространствами, репрезентирующими оппозицию земной и потусторонней сфер, осуществляется как раз через двери и окна, иногда и через ограду [1:59], крыльцо [1:68, 292] или прихожую [1:33].

В оценке пороговых ситуаций, характеризующих стихотворчество, у Седаковой наблюдаются **изменения**. Если до 1985-го года процесс вдохновения описывается как смерть и только частичное воскресение, как тернистый путь боли и страдания, который не всегда ведет к результату, то начиная с 1986-го года порог

переступается легче и беззаботнее⁴. Несмотря на то, что Седакова не скупится на горькие слова о современности, во многих поздних стихотворениях присутствует уверенность, что другая реальность доступна, хотя прикосновение ее «творящи[х] рук» [1:400] является актом милосердия.

На **сюжетном** уровне принцип транзитивности проявляет себя в постоянных переходах между пространствами, в персонификации природных явлений и в неопределенности лирического героя, который может трансформироваться из единственного во множественное число, из адресанта в адресата и наоборот и даже из персонажа мужского в персонаж женского пола.

На **тематическом** уровне тот же принцип отражается в плавном переходе между границами культур и традиций во временном и пространственном отношении. Мотивы из европейской античности переплетаются с мотивами китайского универсизма, как католической, так и православной религиозности и славянского фольклора, а также с многовековыми литературными традициями Запада и Востока.

И сами стихотворения сконструированы как лиминальные образования, смысл которых постоянно ускользает, что ведет читателя к переживанию пороговой ситуации непонимания. При этом Седакова уделяет **форме** определяющее значение. Это сказывается на поэтическом творчестве в сознательном и чем дальше, тем более расположенном к экспериментам подходе в использовании разных традиционных и современных стихотворных форм, нередко свободно обыгрывающих центральную мысль, которая таким образом манифестируется на структурном уровне.

На **грамматически-стилевом** уровне транзитивность выражается в сложной синтаксической структуре, переплетенной с простыми разговорными высказываниями, в приеме остранения, парадоксальных и оксюморонных сравнений и формулировок и в типичной для мистической поэзии синестезии, как, например, в образном ряду, определяющем «строг[ую] жизнь»: она — «зеркало около губ, эхо, глядящее в эхо» [1:44]. Сопоставление корпусов стихов Седаковой и Пушкина выявляет слово «как» в качестве ключевого в поэзии Седаковой. После союза «и» оно является самым употребительным словом ее стихотворений (828). Как правило, оно используется в качестве сравнительного союза, высокая частотность которого придает ее поэзии некий сконструированный, интеллектуальный характер. В исследовательской литературе были отмечены антиэкстатическое понимание вдохновения у Седаковой и философско-эпистемологическая черта ее стихотворной речи⁵. В эту речь нередко вплетаются образы новозаветных притч, самая заметная из которых — притча о блудном сыне [1:66–69, 78–79, 200, 226], и многие стихотворения можно читать как притчи или скорее как параболы в духе модернистской литературы XX века (Кафки, Брехта, Сартра), например стихотворения на тему детства [1:22, 27, 32], на тему сна и ночи [1:28, 38, 42–43, 72–73, 81–83, 85–88, 241–242], на тему путешествия [1:76–77, 111–113], на тему вдохновения и роли поэта

⁴ Библихин [Библихин 2019: 273 сл.] называет 1986 год «наш[-] год[-] спокойствия» и указывает на ряд изменений в творчестве Седаковой, выделяя новое качество земного пространства, ставшее надежным и устойчивым.

⁵ См. Пратт 2017, с. 230, Палофф 2017, с. 502 и сл., 518, Голубович 2017, с. 52–54, 58, 100, 102.

в мире [1:349–350, 221–223, 117–118, 102–05], и конечно «Легенды» [1:60–61, 62, 63–64, 80, 100, 130, 131, 132–133], в которых отражается утверждаемая родственность поэтического и мистического опыта.

В связи с этим возникает вопрос: имеют ли эти художественно-образные и жанровые элементы сравнительно-параболического типа иносказательный характер, либо они являются «метаморфозами» и «метаболами» в смысле Михаила Эпштейна [Эпштейн 2005: 149–155, 164, 177–184]. На основе поэзии Седаковой и Жданова российско-американский ученый разработал концепцию «метареализма» как определение поэтического направления, которое, по его мнению, отличается «единомирием», т. е. представлением многомерности бытия, разные реальности которого проникают друг в друга. Отражение этой картины мира Эпштейн находит в нововведенном тропе «метаболю». Доминирование лиминальных ситуаций и состояний на разных уровнях поэзии Седаковой, однако, указывает на то, что, может быть, мировоззрение поэта не настолько монистично, как его изображает Эпштейн. Хенрике Шталь, наоборот, считает, что поэтический мир Седаковой отличается оппозицией двух миров, разделенных четкой границей [Шталь 2017: 254, 266]. Как пример монистического миропонимания у Седаковой Эпштейн приводит стихотворение «Дикий шиповник» [1:59]. Его интерпретацию того места, в котором находится адресант по отношению к действию стихотворного текста (*она молча стоит у ограды сада и смотрит на происходящее, по Эпштейну, «в ожидании встречи, которая <...> вот-вот захватит все ее бытие»* [Эпштейн 2005: 150]), можно понимать и наоборот — как бессилие преодолеть позицию наблюдателя, остающегося за пределами сада.

В совокупности можно установить, что особенности поэтического творчества Седаковой показывают понимание творческого процесса как возможности прикосновения к другой, скрытой от обычного чувственного и умственного опыта реальности, вестником чего и хочет быть эта поэзия. Это подтверждается теоретическим творчеством поэта, в центре которого стоит вопрос характеристики творческой личности и возможности обмена с трансцендентным бытием через поэтическое творчество в понимании разных писателей и поэтов.

Литература

Бибихин В. В. / Седакова О. А. И слову слово отвечает. Владимир Бибихин — Ольга Седакова. Письма 1992–2004 годов. М.: ИД Ивана Лимбаха, 2019. 288 с.

Бондаренко В. Остров озарений Ольги Седаковой // Дружба Народов. 2006. № 4. [Электронный ресурс]. URL: <https://magazines.gorky.media/druzhba/2006/4/ostrov-ozarenij-olgi-sedakovoj.html> (10/03/2020).

Голубович К. Поэт и тьма. Политика художественной формы // Ольга Седакова: Стихи, смыслы, прочтения. Сборник научных статей. Ред.-сост. С. Сандлер, М. Криммель, О. Новиков, М. Хотимская. М.: НЛО, 2017. С. 49–111.

Палофф Б. Если это не сад: Ольга Седакова и незавершенная работа творения // Ольга Седакова: Стихи, смыслы, прочтения. Сборник научных статей. Ред.-сост. С. Сандлер, М. Криммель, О. Новиков, М. Хотимская. М.: НЛО, 2017. С. 494–521.

Прамт С. Разрушение разрушения: православный импульс в творчестве Николая Заболоцкого и Ольги Седаковой // Ольга Седакова: Стихи, смыслы, прочтения. Сборник научных статей. Ред.-сост. С. Сандлер, М. Криммель, О. Новиков, М. Хотимская. М.: НЛЮ, 2017. С. 216–251.

Седакова О. А. Четыре тома. Стихи (т. 1) / Переводы (т. 2) / Poetica (т. 3) / Moralia (т. 4). М.: Русский Фонд Содействия Образованию и Науке, 2010. 432 / 576 / 548 / 864 с.

Шмаль Х. «пока тебя это не коснулось». Имманентность трансцендентности: поэто-логические размышления о мистических аспектах поэзии Ольги Седаковой // Ольга Седакова: Стихи, смыслы, прочтения. Сборник научных статей. Ред.-сост. С. Сандлер, М. Криммель, О. Новиков, М. Хотимская. М.: НЛЮ, 2017. С. 252–292.

Эпштейн М. Постмодерн в русской литературе. М.: Высшая школа, 2005. 505 с.

Stahl H. Sophia im Denken Vladimir Solov'evs. Eine ästhetische Rekonstruktion. Münster: Aschendorff Verlag, 2019.

A. Schmitt

DFG-Kollegforschungsgruppe FOR 2603

(Deutschland, Trier)

schmittan@uni-trier.de

ON THE STUDY OF THE IDIOSTYLE OF OLGA SEDAKOVA

This paper proposes an approach to the study of ‘idiostil’ based on the synthesis of the hermeneutic-structuralist method developed by Henrieke Stahl, the morphological scientific methodology of Goethe and the parameters of the research of ‘idiostil’ developed in Russian literary studies. Some results of such an approach are demonstrated on the work of Olga Sedakova. The constants of her poetry are examined on the level of lexis, plot, subject, grammar and style, as well as by analysis of the leitmotif structure. The evolution of her poetics is likewise considered. The dominant aspect of Sedakova’s poetry reveals the understanding and modeling of the creative act as a transitive and liminal process. In the context of the leitmotif structure, transitivity and liminality are associated with the images of doors and windows, attributes of home and garden, which are important markers of the dichotomy of earthly and otherworldly realms. Doors and windows represent the boundary between the worlds, as well as the possibility of transition from one space to another or the inaccessibility of the other space, which remains closed. In Sedakova’s liminal poetics the creative process is understood as a possibility to touch a reality hidden for ordinary experience.

Key words: Structuralist hermeneutics, Goethe’s scientific methodology, idiostyle, transitivity, liminality.

References

- Bibikhin V. V. / Sedakova O. A. *I slovu slovo otvechaet. Vladimir Bibihin — Ol'ga Sedakova. Pis'ma 1992–2004 godov* [And the word answers the word. Vladimir Bibihin — Olga Sedakova. Letters of 1992–2004]. Moscow, Ivana Limbakh Publ., 2019. 288 p.
- Bondarenko V. [Island of insights of Olga Sedakova]. *Druzhba narodov*, 2006, no. 4. (In Russ.). Available at: <https://magazines.gorky.media/druzhba/2006/4/ostrov-ozarenij-olgi-sedakovoj.html> (accessed 10.03.2020).
- Epshtein M. *Postmodern v russkoi literature* [Postmodernity in Russian literature]. Moscow, Vysshaya Shkola, 2005. 505 p.
- Golubovich K. [Poet and darkness. Politics of artistic form]. *Ol'ga Sedakova: Stikhi, smysly, prochteniya. Sbornik nauchnykh statei*. Ed. and comp. by S. Sandler, M. Krimmel', O. Novikov, M. Hotimskaya. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2017, pp. 49–111. (In Russ.)
- Paloff B. [If this is not a garden: Olga Sedakova and the unfinished work of creation]. *Ol'ga Sedakova: Stikhi, smysly, prochteniya. Sbornik nauchnykh statei*. Ed. and comp. by S. Sandler, M. Krimmel', O. Novikov, M. Hotimskaya. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2017, pp. 494–521. (In Russ.)
- Pratt S. [Destruction of destruction: the Orthodox impulse in the works of Nikolai Zabolotsky and Olga Sedakova]. *Ol'ga Sedakova: Stikhi, smysly, prochteniya. Sbornik nauchnykh statei*. Ed. and comp. by S. Sandler, M. Krimmel', O. Novikov, M. Hotimskaya. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2017, pp. 216–251. (In Russ.)
- Sedakova O. A. *Chetyre toma. Stihi* (vol. 1) / *Perevody* (vol. 2) / *Poetica* (vol. 3) / *Moralia* (vol. 4). Moscow, Russkii Fond Sodeistviya Obrazovaniyu i Nauke, 2010. 432 / 576 / 548 / 864 p.
- Stahl H. *Sophia im Denken Vladimir Solov'evs. Eine ästhetische Rekonstruktion*. Münster, Aschendorff Verlag, 2019.
- Stahl H. “until it touches you.” Immanence of transcendence: poetic-logical reflections on the mystical aspects of Olga Sedakova's poetry. *Ol'ga Sedakova: Stikhi, smysly, prochteniya. Sbornik nauchnykh statei*. Ed. and comp. by S. Sandler, M. Krimmel', O. Novikov, M. Hotimskaya. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2017, pp. 252–292. (In Russ.)

А. Е. Масалов

Российский государственный гуманитарный университет

(Москва, Россия)

uchkuduk202@gmail.com

ИДИОСТИЛЬ АЛЕКСЕЯ ПАРЩИКОВА: ГРАММАТИКА МЕТАБОЛЫ

В данной статье предпринимается попытка формального описания метаболы как особого способа контаминации тропов через обращение к идиостилю неформального лидера поэтической школы метареализма Алексея Парщикова. На основе сплошной выборки по книге «Дирижабли» составляется перечень способов словопреобразования, подверженных контаминирующему механизму метаболы. Также отмечается важность механизма реализации метафоры, т. е. ее буквального прочтения, в структуре метаболы, на что указывает и эссеистика Алексея Парщикова. Таким образом, в семантике синтетического тропа (метаболы) выражается и поэтическая, и метапоэтическая, и метаязыковая рефлексия поэта, возникновение которой рассматривается на примерах стихотворений «Птичка», «Две гриперши», «Корова», «Фотограф на киноплощадке» и отрывка из поэмы «Дирижабли (Movie Stills)». Взаимодействие различных способов словопреобразования в структуре метаболы создает возможность для синтеза различных семантических полей, выражения фантастических или мифологических пространств, времен, миров. В поэтическом идиостиле Алексея Парщикова метаболы, сращивающая многие типы тропов (от простых субстантивных метафор до сложных кумуляций и параллелизмов), становится способом обнаружения сложных взаимосвязей в многоуровневой реальности. Посредством контаминирующего механизма «третьего тропа» усиливаются визуальные коннотации поэтических текстов, а также снимаются оппозиции между телесным и метафизическим, природным и технологическим.

Ключевые слова: идиостиль, социолект, метареализм, метаболы, контаминация тропов, реализация метафоры.

Согласно В. П. Григорьеву, «литературный процесс и развитие поэтического языка в его стилях связаны непосредственно и настолько тесно, что первый без второго всегда будет — в представлении наукой — выглядеть односторонним и мало-кровным» [Григорьев 1979: 98]. В связи с этим для объективного и всестороннего

описания метареализма как поэтической школы необходимо обратиться к его поэтическому языку как социолекту. Алексей Парщиков считается неформальным лидером поэтической школы метареализма, в связи с чем мы и обращаемся к его поэтическому идиостилю в первую очередь.

Стилевой доминантой метареализма является метаболы (в терминологии М. Н. Эпштейна), или метаметафора (в терминологии К. К. Кедрова) — «третий троп», «синтезирующий все способы словопреобразования в едином метафорическом контексте и представляющий собой метафору *через* метафору, метонимию и сравнение» [Северская 2007: 65]. Иными словами, с позиций лингвистики метаболы представляет собой особый механизм контаминации, одной из функций которого является расширение возможностей механизма метафоризации и создания особого тождества, о чем пишут сами поэты-метареалисты в метатекстах.

В связи со структурной сложностью метаболы для ее описания в рамках исследования социолекта метареализма, а в данном случае — идиостиля А. Парщикова, необходимо учитывать грамматические типы тропов, которые входят в ее структуру. Для этого за основу были взяты грамматические классификации, которые используются в исследованиях В. П. Григорьева [Григорьев 1979: 200–303], М. Л. Гаспарова [Гаспаров 2012: 377–386], Л. Г. Пановой [Панова 2003: 54–56], В. П. Полухиной [Полухина 1995], а также применяются Н. А. Кожевниковой и З. Ю. Петровой при работе над «Материалами к словарю метафор и сравнений русской литературы XIX–XX вв.» [Петрова 2017]. Также учитывается концепция С. Н. Бройтмана [Теория литературы 2004: 359–360], согласно которой в литературе XIX–XX вв. возрождаются синкретические формы словесного образа, когда вновь актуализируется мифопоэтический подход к слову.

Исходя из анализа выборки, сделанной по книге «Дирижабли», наиболее полно представляющей творческое наследие Алексея Парщикова, можно сказать, что в его идиостиле контаминирующему механизму метаболы подвержены следующие типы способов словопреобразования:

Метафоры:

1. Субстантивные метафоры:

1.1. Генитивные метафоры:

1.1.1. Метафоры принадлежности («метафора, приписывающая одному объекту принадлежность другого объекта» [Петрова 2017]): *полнота немых книгохранилищ; среда обитания зрения всей планеты; точка опоры галактики* и т. д.

1.1.2. Метафоры-сравнения: *котлован райской пристройки; гребешки душевные смысла; энциклопедия морских узлов* и т. д.

1.2. Метафоры-приложения: *лодка-сегмент; моя строчка, мой пес; девушка-нефть* и т. д.

1.3. Конструкции отождествления: *дельфин — долька моря; Мы — добыча взаимная вдали от условного города* и т. д.

2. Адъективные метафоры, или метафорические эпитеты: *магнитная, серьезная вода; бархатным током; металлический крот* и т. д.

3. Предикативные метафоры

3.1. Выраженные причастиями: *поплавок, нанизанный на чистый дух; центром планеты, вдруг всплывшим наружу; армия, ослепшая вдруг и бредущая краем времен* и т. д.

3.2. Выраженные деепричастиями: *привязав себя к жерлам турецких пушек, / степь отряхивается от вериг...*

3.3. Выраженные глаголами: *свет не гнется, а тьма не выпрямляется; зернился зной над рельсом и сверкал* и т. д.

Сравнения:

4. Сравнения в творительном падеже, или метаморфозы: *капельницей пространства шумящий едва; мерцаньем отмерять; пышут бархатным током* и т. д.

5. Сравнительные обороты, которые подвергаются метафоризации за счет контекста: *Как зеркальная бабочка между шпаг / воспроизводится наша речь...*

Сложные синтаксические конструкции:

6. Конструкции отождествления, выраженные бессоюзными сложными предложениями: *Пустела муха перекрестная и пальцы / прозекторов смыкались в нем как пальцы / детей в песочнице — мы строим лабиринт...*

7. Кумуляции, представляющие собой тип словесного образа, «основанный на сочинительном присоединении друг к другу внешне самостоятельных, но внутренне семантически тождественных друг другу слов-образов» [Теория литературы 2004: 358]: *...кладбища розовит, / кости таза, рёбер, висков, ноги / в тьме замесят цирки и алфавит...*

8. Параллелизмы, в которых «сопоставлены (как минимум — А. М.) два мотива, один подсказывает другой, они выясняют друг друга» [Веселовский 1940: 144]: *лежал я на рельсах станции орша / из двух перспектив приближались гримёри...*

К данной типологии еще можно добавить паронимические аттракции (*Львы... их лапы левы; васильками — Велеса внук — и возвращается — св. Власий; Наши сон клевал Нерона нос неровный и т. п.*), подкрепляющие и особую оркестровку парщикова стиха с его диссонансами, ассонансами и звуковыми повторами, и синтетическую семантику контаминированных тропов.

Контаминирующий механизм метабола связан и с явлением реализации метафоры, т. е. ее буквального прочтения. В эссеистике А. Парщикова можно найти указание на осознанность использования данного свойства тропов. Он пишет: «Метафора поглощает, уносит нас безостановочной циркуляцией мелеющей и наполняющейся траектории, в ней содержится возвращающаяся картинка, ассоциативная бесконечность. Но метареализм обещает больше, чем метафора. Он делает метафору возможной в реальности» [Парщиков 2019: 427].

Таким образом, в семантике синтетического тропа (метабола) выражается и поэтическая, и метапоэтическая, и метаязыковая рефлексия поэта, возникновение которой следует рассмотреть на отдельных примерах через описание контаминирующего

механизма метаболического письма А. Парщикова. Одним из таких примеров может служить отрывок из стихотворения «Птичка»:

*Вишит «зингером» в куб коммунальной квартиры,
кенарь — мешочек пунктиров,
поддёвка для чайной души!*
*Пирамидальные трели о киль заостряет, гремя,
и держит по вертикали
на клюве кулёк огня — допрыгни до меня!*

Здесь в первой строфе сравнение в творительном падеже (*вишит «зингером»*) контаминирует с метафорой-сравнением (*куб коммунальной квартиры*), и удвоенной конструкцией отождествления (*кенарь — мешочек пунктиров, / поддёвка для чайной души*). Адъективная метафора во второй строфе (*Пирамидальные трели*) усиливается предикативными, выраженными глаголом (*заостряет*) и деепричастием (*гремя*), что развивается в следующей строке через контаминацию предикативной (*держит по вертикали*) и генитивной (*кулёк огня*) метафор. Такой избыток тропов порождает высокую степень метафоричности стихотворения, при которой «стихотворение звучит уже почти как загадка» [Гаспаров 2012: 381], что затрудняет непосредственное восприятие текста. Однако интерпретация такого текста возможна, т. к., например, в этом стихотворении *кенарь* изображается как медиатор синтеза метафизического, телесного и механического, как *любовник небес*.

Другой пример взаимодействия различных способов словопреобразования мы обнаруживаем в стихотворении «Две гримёрши»:

*мёртвый лежал я под сыктывкарм
тяжёлые вороны меня протыкали
лежал я на рельсах станции орша
из двух перспектив приближались гримёрши
с расчёсками заткнутыми за пояс
две гримёрши нашли на луне мой корпус
одна загримовала меня в скалу
другая меня подала к столу*

Монтирующий околосмертный и телесный опыт (*мёртвый лежал* и *вороны протыкали*) параллелизм в первой строфе приведенного отрывка осложнен эпитетами (*мёртвый я, тяжёлые вороны*) и отсылкой к мифу о Прометее (*тяжёлые вороны меня протыкали*). В четвертой строфе (*одна загримовала меня в скалу / другая меня подала к столу*) возникает параллелизм глагольных метафор, одна из которых является «переосмыслением» устойчивого сочетания.

И. Кутик при анализе стихотворения А. Парщикова «Еж», говорит о том, что это «стихотворение есть добавление скольких-то возможностей “увидеть ежа” плюс нас, его читателей, к общеизвестному предмету, а не наоборот, добавление предмета (условно, “жуželки”) в наше представление об окружающем мире

(включая и мир неизвестный или даже “невидимый”))» [Кутик 2014]. С лингвистической точки зрения это возникает как раз за счет контаминации разнообразных тропов вокруг центральной лексемы, вынесенной в заглавие. Подобным способом функционирует метаболическое письмо и в стихотворении «Корова»:

*Расшитая, рельефная, в шагу расклешенная корова,
разъятая на 12 частей,
Тебя купает формалин,
от вымени к zobу не пьтится масляный шар.
Словно апостолы, части твои, корова,
разбрелись, продолжая свой рост,
лёгким правым и левым Киев основан,
выдохнув Лавру и сварной мост.
Твоим взглядом последним Рим заколдован,
Афины, Париж,
каждый Твой позвонок, корова, —
прозрачной пагоды этаж.*

Кумуляция предикативных метафор, выраженных причастием, в первой строфе дополняется глагольной метафорой (*купает формалин*). Во второй — глагольная метафора (*части твои разбрелись*) расширяется сравнительным оборотом с союзом *словно* и предикативной метафорой, выраженной деепричастием (*продолжая свой рост*). Здесь же предикативная метафора, выраженная кратким причастием (*лёгким правым и левым Киев основан*) усиливается метафорическим деепричастным оборотом (*выдохнув Лавру и сварной мост*). В финальной строфе обнаруживается контаминация метафорического краткого причастия (*Твоим взглядом последним Рим заколдован*), кумуляции топонимов (*Рим, Афины, Париж*) и конструкции отождествления (*каждый Твой позвонок — прозрачной пагоды этаж*), в состав которой входит генитивная метафора. В данном случае контаминирующий механизм метабола делает возможным переосмысление мифа о похищении Европы через образы христианской культуры, а также синтеза телесного и метафизического.

Одной из важнейших особенностей парщиковского письма является метафорическое использование лексики с семантикой зрения (*взглядом последним Рим заколдован*) или из области фото- или киноискусства (*из двух перспектив приближались*), что создает еще и дополнительные визуальные коннотации в семантике таких метабола. Так и в первой строфе стихотворения «Фотограф на киноплощадке» посредством контаминирующего механизма метабола возникает эффект зрительного впечатления:

*Впотьмах ромбовидные всадники перелетают овраг.
Сливаются с седлами, словно Ю и 10.
Скрылись за видеоискателем под у-лю-лю зевак.
Каскадеры ругаются и ничего не весят.
Я с вонзенным штативом верчусь туда и сюда.
На дне оврага смешалась с клоачным паром вода.*

Здесь эпитет (*ромбовидные*) и глагольная метафора (*сливаются с седлами*) взаимодействуют со сравнением (*словно Ю и 10*), основание которого — зрительное сходство буквы и цифры. Все это усиливается параллелизмом в следующих строках, соединяющим процесс кино съемки с пространством снимаемого фильма (*Каскадеры ругаются и ничего не весят. / Я с вонзенным штативом верчусь туда и сюда. / На дне оврага смешалась с клоачным паром вода.*).

Метаболическое соединение телесного и метафизического, внимание к мифу и к технологии, использование визуальных коннотаций важно и в поздний период творчества А. Парщикова, когда в его текстах возникает больше сюжетности и нарративности. Приведем отрывок из неоконченной поэмы «Дирижабли (Movie Stills)»:

*Мы утром не созванивались, чтобы новости
нас не отбросили назад в слепую яму.
Как вдруг в окно на робкой скорости
боднулась тупоногая махина, надламывая раму.*

*И поплыла в затылок мне, не подавая вида,
что вписывает путь в свою окружность.
Нас обгоняли тягачи графита,
велосипеды с нитками цепей жемчужных.*

*Нас ожидал банкет и музыканты на аэродроме.
Пилот проекта, я был первым на примете.
Мой строгий аппарат всплывал в разломе,
меж двух столетий в эллипсном просвете.*

В данном отрывке можно обнаружить глагольные метафоры (*отбросили назад в слепую яму, боднулась тупоногая махина, поплыла в затылок мне, вписывает путь в свою окружность*), генитивные метафоры (*тягачи графита, / велосипеды с нитками цепей жемчужных, в разломе, / меж двух столетий в эллипсном просвете*), при этом границы тропа расширяются как раз за счет контаминации с метафорическими эпитетами, субстантивными метафорами. В данном случае благодаря метаболической образности возникает «фантастический» сюжет о дирижаблях, парящих меж временем и пространством, который как раз и построен на соотношении «прямого времени (сюжетного) и эллипсиса (ассоциативного)» [Парщиков 2019: 763].

Метабола никогда не была самоцелью ни в метареалистическом социолекте, ни в последующих, генетически связанных с ним. Сложнoустроeнная структура «третьего тропа» оказалась и оказывается необходима для выражения сложнoустроeнного индивидуального опыта и построения сложнoустроeнных художественных миров. В поэтическом идиостиле Алексея Парщикова метабола, сращивающая многие типы тропов (от простых субстантивных метафор до сложных кумуляций и параллелизмов), становится способом обнаружения сложных взаимосвязей в многоуровневой реальности, посредством контаминирующего механизма «третьего тропа» усиливаются визуальные коннотации поэтических текстов, а также снимаются оппозиции между телесным и метафизическим, природным и технологическим.

Литература

Бройтман С. Н., Тамарченко Н. Д., Тюпа В. И. Теория литературы в 2 т. / под ред. Н. Д. Тамарченко. Т. 1: Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М.: Издательский центр «Академия», 2004. 512 с.

Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л.: Государственное издательство «Художественная литература», 1940. 648 с.

Гаспаров М. Л. Избранные труды. Том IV: Лингвистика стиха. Анализы и интерпретации. М.: Языки славянской культуры, 2012. 720 с.

Григорьев В. П. Поэтика слова. На материале русской советской поэзии. М.: Наука, 1979. 344 с.

Кутик И. «Еж» Алексея Парщикова: «мета-школа» в нескольких строчках // Новое литературное обозрение. 2014. № 2 // Журнальный зал [Электронный ресурс]. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2014/2/ezh-alekseya-parshhikova-meta-shkola-v-neskolkih-strochkah.html> (Дата обращения: 08.01.2020)

Панова Л. Г. «Мир», «пространство», «время» в поэзии Осипа Мандельштама. М.: Языки славянской культуры, 2003. 808 с.

Парицков А. Кёльнское время. М.: Новое литературное обозрение, 2019. 768 с.

Петрова З. Ю. Метафоры и сравнения: формальные способы выражения отношения сходства // Труды Института русского языка им. В. В. Виноградова. 2017. № 14. С. 270–282.

Полухина В. Опыт Словаря тропов Бродского (на материале сборника «Часть речи») // Митин журнал. 1995. № 52. С. 106–126.

Северская О. И. Язык поэтической школы: идиолект, идиостиль, социолект. М.: «Словари.ру», 2007. 126 с.

A. E. Masalov

Russian State University for the Humanities

(Russia, Moscow)

uchkuduk202@gmail.com

IDIOSTYLE OF ALEXEI PARSHCHIKOV: GRAMMATICS OF METABOLA

In this article, the author attempts to formally describe the metabola as a specific method of contamination of tropes and look to the idiostyle of the informal leader of the poetic school of metarealism Alexei Parshchikov. Based on a solid sample from the book “Airships”, a list of word conversion methods is compiled that participate in the contaminating mechanism of the metabola. The importance of the mechanism of implementation of the metaphor is also noted, i.e. its literal reading, in the structure of the metabola, which is also indicated by the essays by Alexei Parshchikov. Thus, the semantics of the synthetic trope (metabola) expresses poetic, metapoetic and metalinguistic reflection of

the poet, which is considered using the examples of the poems “Bird”, “Two make-up artists”, “Cow”, “Photographer on the film set” and an excerpt from the poem “Airships (Movie Stills)”. The interaction of various methods of word transformation in the structure of the metabola creates the opportunity for the synthesis of various semantic fields, the expression of fantastic or mythological spaces, times, worlds. In the poetic idiostyle of Alexei Parshchikov, the metabola, which combines many types of tropes (from simple substantive metaphors to complex cumulations and parallelisms), becomes a way to detect complex relationships in multidimensional reality, its contaminating mechanism increases the visual connotations of poetic texts and also removes opposition between the corporal and the metaphysical, the natural and the technological.

Keywords: idiostyle, sociolect, metarealism, metabola, contamination of tropes, realization of metaphor.

References

Broitman S. N., Tamarchenko N. D., Tyupa V. I. *Teoriya literatury v 2 t.* [Literary theory in 2 vol.] Vol. 1. *Teoriya khudozhestvennogo diskursa. Teoreticheskaya poetika* [Theory of the artistic discourse. Theoretical poetics]. Ed. by N. D. Tamarchenko. Moscow, Akademiya Publ., 2004. 512 p.

Gasparov M. L. *Izbrannye trudy. Tom IV: Lingvistika stikha. Analizy i interpretatsii* [Collected works. Volume IV: Linguistics of the verse. Analyses and interpretations]. Moscow, Yazyki Slavyanskoi Kul'tury Publ., 2012. 720 p.

Grigoriev V. P. *Poetika slova. Na materiale russkoi sovetskoi poezii* [Poetics of the word. Based on the material of Russian Soviet poetry]. Moscow, Nauka Publ., 1979. 344 p.

Kutik I. [“Hedgehog” by Alexey Parshchikov: “meta-school” in several lines]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2014, no. 2. (In Russ.) Available at: <https://magazines.gorky.media/nlo/2014/2/ezh-alekseya-parshchikova-meta-shkola-v-neskolkih-strochkah.html> (accessed 08.01.2020).

Panova L. G. “Mir”, “prostranstvo”, “vremya” v poezii Osipa Mandel'shtama [“World”, “space”, “time” in the poetry of Osip Mandelstam]. Moscow, Yazyki Slavyanskoi Kul'tury Publ., 2003. 808 p.

Parshchikov A. *Kel'nskoe vremya* [Cologne time]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2019. 768 p.

Petrova Z. Yu. [Metaphors and similes: formal means of expressing similarity]. *Trudy Instituta russkogo yazyka im. V. V. Vinogradova* [Proceedings of the V. V. Vinogradov Russian Language Institute], 2017, no. 14. pp. 270–282. (In Russ.)

Polukhina V. [Experience of Brodsky's Dictionary of tropes (based on the material of the book of poems “Part of Speech”)]. *Mitin zhurnal*, 1995, no. 52. pp. 106–126. (In Russ.)

Severskaya O. I. *Yazyk poeticheskoi shkoly: idiolekt, idiostil', sotsiolekt* [Language of poetic school: Idiolect, idiostyle, sociolect]. Moscow, Slovare.ru Publ., 2007. 126 p.

Veselovskii A. N. *Istoricheskaya poetika* [Historical poetics]. Leningrad, Khudozhestvennaya Literatura Publ., 1940. 648 p.

Ю. Б. Орлицкий

Российский государственный гуманитарный университет

(Россия, Москва)

ju_b_orlitski@mail.ru

СТИХОТВОРНЫЕ ИДИОСТИЛИ МАСТЕРОВ РУССКОГО ВЕРЛИБРА

В статье на материале русской поэзии конца XX в. рассматриваются характерные ритмические особенности идиостилей признанных мастеров русского верлибра: В. Бурича, В. Куприянова, А. Метса, Г. Алексеева, а также их последователей А. Макарова-Кроткова и И. Ахметьева. Для сравнения проанализированы ритмические особенности свободного стиха Серебряного века: А. Блока, Ф. Сологуба, М. Кузмина, а также поэтов конца XX века, использовавших в своем творчестве свободный стих наряду с другими типами современной русской версификации: Г. Сапгира, Вс. Некрасова, А. Драгомощенко. Показано, что каждый из рассмотренных авторов использует в своем творчестве индивидуальные предпочтения в области таких параметров, как длина стихотворного текста, слоговая длина строки, выбор конкретных типов строфической композиции.

Ключевые слова: свободный стих, ритмика, строфика, новейшая русская поэзия, стихотворный идиостиль.

Принято считать, что в современном свободном стихе индивидуальные различия творческих манер разных авторов выглядят значительно заметнее, чем в стихе традиционном. Мы попробовали показать, в чем именно проявляются стихотворные идиостили наиболее выдающихся мастеров русского верлибра конца XX — начала XXI вв.: В. Бурича, В. Куприянова, А. Метса, Г. Алексеева, И. Ахметьева, А. Макарова-Кроткова, в том числе и в сравнении со свободным стихом поэтов Серебряного века (А. Блока, Ф. Сологуба, М. Кузмина), а также современных авторов, для которых верлибр не стал главным типом версификации и сочетается с другими ее типами (как у Г. Сапгира и А. Драгомощенко) или образует идиостиль иного, смежного со свободным типом — так называемого гетероморфного стиха, по отношению к которому свободный стих выступает как один из его компонентов (Г. Сапгир, Вс. Некрасов).

При определении свободного стиха в отличие от других способов современной версификационной культуры мы опираемся на идущее от М. Гаспарова¹ понимание новейшего русского стиха как типа стихосложения, принципиально отличающегося от рифмы, силлабо-тонического метра, изотонии, изосиллабизма и регулярной строфики [Орлицкий 2002: 322], что не исключает появления в нем отдельных несистемных рецидивов более ранних типов (таких как «случайные» метры, «случайное» тоническое или силлабическое упорядочение длины соседних строк, спорадическая рифма, строфическая симметрия).

Можно говорить о двух основных подтипах свободного стиха — коротком, дедуктивном, строящемся по принципу фиксации атомарного наблюдения или силлогизма, и длинном, выглядящем как каталог явлений или действий [Орлицкий 2002: 329–330].

Практика показывает, что в реальности свободный стих связывает с периферией других типов стихосложения целый спектр переходных форм; однако при отборе текстов для анализа мы старались не рассматривать такие переходные явления, останавливаясь только на «чистых формах» русского верлибра [Орлицкий 2002: 323–324].

В качестве основных параметров рассматриваются абсолютная длина текстов (в строках); средняя длина и диапазон длины строк (в слогах); средняя длина составляющих тексты строф/строфоидов.

Перейдем теперь к конкретным идиостилям, попутно представляя, по мере необходимости, их авторов.

Владимир Петрович Бурич (1932–1994) — самый известный русский верлибрист новейшего времени, стиховед, переводчик. Представитель философского направления в русском свободном стихе, тяготел к минимализму, выпустил единственную книгу стихов (Тексты: Стихи. Удетероны. Проза. М.: Советский писатель, 1989. 176 с.), вторая часть наследства поэта была издана после его смерти (Тексты. Книга вторая: Стихи. Парафразы. Из записных книжек. М., 1995. 352 с.). Переведен на многие языки мира.

Для анализа взято 20 первых произведений из книги «Тексты» 1989. Средняя длина текста — 12,8 строк, диапазон — от 2 до 28 строк. Самый короткий (единственный) текст — однострочный (не стихотворение, по теории самого Бурича, а удетерон, то есть текст, слишком короткий, чтобы однозначно быть стихотворным или прозаическим): «Разве можно сказать цветку что он некрасив».

Длина строк колеблется от 2 до 21 слога, средняя длина строки — около 6 слогов.

Из 20 стихотворений только одно (пятистрочное) — астрофично, остальные состоят из двух и более строфоидов (максимально — 8). Средняя длина строфоида — 2,96 строк, то есть практически три строки, диапазон длин — от одной до 8 строк.

¹ М. Гаспаров определяет свободный стих как «стих без метра и без рифмы, отличающийся от прозы только членением на строки» [Гаспаров 1980: 389].

Из приведенных цифр понятно, что Бурич отдает предпочтение короткому варианту свободного стиха, но встречаются у него и перечислительные тексты.

Вот типичные образцы верлибра Владимира Бурича — короткий подтип:

Я заглянул к себе ночью в окно

И увидел
что меня там нет

И понял
что меня может не быть²;

длинный подтип:

ЗАПОВЕДИ ГОРОДА

Уходя гашу свет
Перехожу улицу на перекрестках
Сначала смотрю налево
дойдя до середины — направо
Берегусь автомобиля
Берегусь листопада
Не курю
Не сорю
Не хожу по газонам
Фрукты ем мытые
Воду пью кипяченую
Перед сном чищу зубы
Не читаю в темноте и лежа
Так дожил до почтенных лет
И что?
Хранить свои деньги в сберегательной кассе?

Вячеслав Глебович Куприянов (1939) — известный поэт и переводчик (в частности, Р. М. Рильке, У. Уитмена, Х. М. Энциенсбергера), теоретик свободного стиха. В отличие от Бурича, выпустил множество книг, в том числе во многих странах мира в переводах на разные языки.

В 2019 г. вышла книга Куприянова «Противоречия: Опыты соединения слов посредством смысла» (М.: Б.С.Г.-Пресс, 2019), в которую включено большинство оригинальных верлибров поэта.

Для анализа выбрано 20 стихотворений, открывающих 20 разделов книги. Их средний объем значительно больше, чем у Бурича — 20, 8 строк. При этом многие стихи Куприянова, в том числе и объемные (среди 20 первых — как раз самые

² Все стихи приводятся в статье без сокращений, что необходимо для решения ее задач, без ссылок на источники, которые заняли бы слишком много места, тем более, что практически все примеры доступны в Интернете — Ю. О.

протяженные, 59 и 64 строки — на строфы не делятся, всего монострофоиды занимают 35 % объема).

При этом, наряду с длинными и монолитными стихами, встречаются и миниатюры, и тексты, разбитые на короткие строфоиды, часто соразмерные (по 2–3 строки).

Примеры миниатюры Куприянова:

СЕТЕВАЯ ПОЭЗИЯ

На сервере диком
Стоит одиноко
На голой странице поэт;

СУМЕРКИ ТЩЕСЛАВИЯ

Каждую ночь
мертвец
приподнимает
гробовую плиту
и проверяет на ощупь:

не стерлось ли
имя
на камне.

Пример протяженного монострофоиды:

ОТЧЕТ ОБ АНГЕЛЕ

Ангел был обнаружен в тринадцать сорок
в районе, где обычно ангелы не обитают,
при поимке не оказал сопротивления,
такая халатность для ангела
считается невозможной.
Крылья ангела достигали в размахе
два метра девяносто восемь сантиметров,
при весе семьдесят два килограмма
летать на таких крыльях,
с точки зрения аэродинамики, невозможно.
Белая ткань обмундирования ангела
искусственного происхождения и негерметична,
отсюда пребывание ангела в космосе
представляется проблематичным.
С представителями гуманитарных наук ангел
говорить наотрез отказался,
отсюда его речь признана нечленораздельной
и непригодной для возвещения Господней воли.

Бумаг при обыске ангела не обнаружено,
то есть ангел не является гражданином.
При свете и при искусственном освещении
сияние от ангела не исходило,
что было заметно невооруженному глазу
и бросало тень на воображение живописцев.
Вышеизложенное говорит о факте, что
ангелы для науки не представляют интереса,
а также в целях антирелигиозной пропаганды
содержать его признано нецелесообразным,
после чего вышеупомянутый был отпущен
и растаял в небе в шестнадцать тридцать.

Большинство стихотворений Куприянова ироничны по настроению.

Третий патриарх московского верлибра Арво Антонович Метс (1937–1997) — поэт, теоретик и практик русского свободного стиха, переводчик. При жизни вышло три книги его стихов и переводов, в основном с эстонского. Посмертное издание 2006 года представляет собой почти полное собрание его текстов. Стихи Метса публиковались также в переводе на английский, испанский, немецкий, сербохорватский, хинди и др. языки. Представляет лирическое крыло свободного стиха.

Для анализа отобрано 20 первых стихотворений московского периода творчества Метса (1965–1986).

В выборке (и в лирике Метса вообще) преобладают короткие стихотворения, только одно из 20 — большое, протяженностью 31 строка, остальные от 3 до 11. Средняя длина — 9. 45. Только 4 стихотворения из 20 разбито на строфоиды, то есть 80 % — астрофичны.

Примеры миниатюр Метса:

ОСЕННИЕ ПРОГУЛКИ

Легко ранить
звуком баяна,
уголком желтого листа;

Молодые девушки
похожи лицом
на небо,
на ветер,
на облака.
Потом из них получаются
верные жены,
лица которых похожи
на дома,
на мебель,
на хозяйственные сумки.

Но их дочери
вновь похожи лицом
на небо, ветер
и весенние ручейки.

Геннадий Иванович Алексеев (1932–1987) — ленинградский поэт, прозаик, художник, архитектор. При жизни вышло четыре книги стихов и один роман, в настоящее время опубликовано шесть томов собрания сочинений поэта.

Верлибры Алексеева представляют собой органический синтез лирики и иронии, погружены в мир искусства и истории.

Средняя длина стихотворения Алексеева — 24, 4 строки, то есть его стихи самые протяженные в нашем материале, прежде всего потому, что у него практически нет миниатюр.

Практически все они строфичны, строфоиды чаще всего невелики по объему (3–5 строк), однако встречаются и более протяженные. Кроме традиционного деления на строфы, Алексеев использует в своих стихах систему отступов от края страницы, позволяющих говорить о строфоидах второго, третьего и даже четвертого порядка, чрезвычайно разнообразящих вертикальный ритм и визуальный облик его стихотворений.

Пример монострофоида Алексеева, использующего сложную системы отступов:

КОЛОРИТНАЯ ЖИЗНЬ
Погружаясь
в ультрамариновые глубины
опротивевшей рефлексии
любуюсь
карминными вспышками
опостылевшего самолюбия
и восхищаясь
зеленым кобальтом
осточертевшего долготерпения
удивляться колориту
обременительной жизни
и изнывать от любопытства:
кто же подбирал
эти тона?

Пример стихотворения, использующего традиционную для свободного стиха смысловую строфику:

Вот слесарь
на писателя
он пожалуй не похож
вот повар
на писателя
он едва ли похож

вот солдат
на писателя
он вряд ли похож
вот прокурор
на писателя
он ничуть не похож
вот грабитель
на писателя
он решительно не похож
вот пианист
но он скорее похож на скрипача
а вот и писатель
но на писателя он тоже не похож
он похож немножко на повара
почему-то
немножко на солдата
как ни удивительно
немножко на прокурора
как ни ужасно
и немножко на грабителя —
совсем уж странно!
он похож на пианиста
и одновременно
на скрипача
и одновременно
на дирижера
камерного оркестра
но на сочинителя
он ничуть не похож
ничуть!
загримирован?
или носит маску?
или сделал пластическую операцию
лица?

В следующем поколении к числу принципиальных «либристов» (так предложил называть поэтов, пишущих исключительно свободным стихом, Владимир Бурич) можно отнести Александра Макарова-Кроткова (1959) и Ивана Ахметьева (1950); оба они являются минималистами, и в этом смысле их можно отнести к последователям Бурича. Стихи Александра Макарова-Кроткова переведены на многие языки.

Средняя длина стихотворения А. Макарова — 4,3 строки, разброс в длине строк — от 1 до 12 строк, однако в большинстве случаев — от 2 до 4. Всего 12 %

стихотворений разделены на строфоиды, что вполне объяснимо малым общим объемом текста. Этот же фактор обуславливает и объем используемых строфоидов: от 1 до 4 строк.

Типичный пример монострофоидной миниатюры Макарова-Кроткова:

тихо так воеет собачка
словно хочет повеситься
а не умеет

Примеры его полистрофоидных композиций:

в больнице лица
вытянуты
как на портретах Модильяни
не в пропорциях дело
говорят мне
а в предвкушении воскрешения;
что я могу сказать
собравшимся около этого столба
и ждущим не красного словца
а непререкаемой истины
что я могу сказать
сидящий на этом столбе
кыш кыш пернатые

Иван Алексеевич Ахметьев выпустил шесть книг стихов (первую — в Мюнхене). Известен как публикатор неофициальной поэзии и прозы советского времени (Евгений Кропивницкий, Георгий Оболдуев, Иван Пулькин, Ян Сатуновский, Павел Улитин и др.); соредатор поэтического раздела антологии «Самиздат века» (1997), куратор созданного на его основе Интернет-проекта «Неофициальная поэзия».

Его верлибры еще короче, чем у Макарова: их средняя длина всего 2.65 строк. Приведем несколько примеров:

я выключил свет
на этом кончился день;
12.10
пора успокоиться
понедельник настал;
вот
и пой свою
серую песню;
кувшин воды
и возможность уйти;

приятно
руку
положить на стол;

куда нам спешить
спешить нам некуда
я никогда не спешу;

Гоголь
Достоевский
Толстой
Чехов
Горький тоже
но больше
в слаборазвитых странах.

Многие стихотворения Ахметьева создают эффект зафиксированного фрагмента разговорной речи; в этом смысле его можно назвать учеником Всеволода Некрасова, влияние которого можно отметить и в верлибрах Макарова-Кроткова.

В силу малого объема стихи Ахметьева очень редко делятся на строфоиды:

ах
..
и опять
..
как всегда
но многие еще думают
что так и надо

Как известно, корни современного свободного стиха, насчитывающего долгую историю в русской литературе [Орлицкий 2017], лежат в поэзии так называемого Серебряного века русской поэзии, поэтому мы посчитали интересным сравнить основные параметры русского верлибра двух эпох.

Самый известный, хрестоматийный либрист начала XX в. — Александр Блок, оставивший нам 7 стихотворений 1904–1909 гг., написанных свободным стихом (в т. ч. знаменитые «Она пришла с мороза...» и «Когда вы стоите на моем пути...»). Средняя длина верлибра Блока 19.4. Все, кроме одного, самого короткого десятистрочного, строфичны, средняя длина строфоида — 4.16.

Федор Сологуб создал с 1904 по 1921 г. 8 свободных стихотворений, тоже в основном достаточно длинных: их средняя длина 22.4 строки. 6 верлибров Сологуба обладают строфической организацией, два — астрофичны (длиной соответственно 7 и 25 строк).

Из 27 строф, составивших шесть строфических верлибров Сологуба, шесть строфоидов имеют большой объем, то есть не похожи на строфы традиционного стиха.

Поскольку верлибры Сологуба не так известны, как блоковские, приведем один пример: строфически организованное стихотворение 1904 г.:

Маленькие кусочки счастья, не взял ли я вас от жизни?

Дивные и мудрые книги,
таинственные очарования музыки,
умилительные молитвы,
невинные, милые детские лица,
сладостные благоухания,
и звёзды, — недоступные, ясные звёзды!

О, фрагменты счастья, не взял ли я вас от жизни!

Что же ты плачешь, мое сердце, что же ты ропщешь?

Ты жалуешься:

«Кратким,
и более горьким, чем сладким,
обманом промчалась жизнь,
и её нет».

Успокойся, сердце мое, замолчи.

Твои биения меня утомили.

И уже воля моя отходит от меня.

Наконец, Михаил Кузмин, которого можно назвать самым плодовитым автором свободного стиха Серебряного века: на его счету более 70 произведений, написанных верлибром и переходными к нему формами, начиная с 1901 г. до начала 1920-х. Почти все они объединены автором в циклы, начиная со знаменитых «Александриских песен»; напомним первый текст из этого цикла:

Как песня матери
над колыбелью ребенка,
как горное эхо,
утром на пастуший рожок отозвавшееся,
как далекий прибор
родного, давно не виденного моря,
звучит мне имя твое
трижды блаженное:

Александрия!

Как прерывистый шепот
любовных под дубами признаний,
как таинственный шум
тенистых рощ священных,

как тамбурин Кибелы великой,
подобный дальнему грому и голубей воркованью,
звучит мне имя твоё
трижды мудрое:

Александрия!

Как звук трубы перед боем,
клекот орлов над бездной,
шум крыльев летящей Ники,
звучит мне имя твоё
трижды великое:

Александрия!

Сразу же обращает внимание контраст длины соседствующих строк стихотворения, обилие коротких строк и опора на синтаксические параллелизмы, организуемые жесткую ритмическую раму [см. Жирмунский 1975].

Верлибры Кузмина — по преимуществу длинные (часто свыше 40 строк), однако встречаются и миниатюрные. Большинство из них астрофично или использует длинные строфоиды.

Таким образом, в Серебряном веке мы имеем дело в основном с длинными верлибрами, опирающимися на длинные же строфоиды или астрофические.

Наконец, поэты-нелибристы конца XX века, обращавшиеся к верлибру наряду с другими типами современного стиха. Первым из них хочется назвать Генриха Сапгира, версификационный репертуар которого отличает широчайшее разнообразие [Орлицкий 2021]. Естественным образом находит в этой широте и свободный стих, тоже крайне разнообразный в рамках разных книг поэта и диктуемых логикой этих книг господствующих художественных приемов; зависят от этого и объективные характеристики сапгировского верлибра.

Например, в ранней книге миниатюр «Люстихи» (1966) поэт использует краткие тексты с короткой строкой, разбитые на короткие строфоиды:

На снегу
Тепло
Лежать

Звезды
И ты

Заслонила;

Томленье
И...ленье
И...ленье

Не спеши

Завтра;

Руки пахнут
Миндалем

Целовал.

Соответственно, в рамках поздней «трансформационной» поэтики Сапгир обращается к длинному подтипу свободного стиха [Орлицкий 2020]: см. стихотворение «Летучая фраза» из книги «Развитие метода» (1991):

любит русский писатель как русский (это известно)
любит русский писатель как никто (это возможно)
любит русский писатель: никто я! никто (это слышали)
никто не любит как русский писатель (это уже перебор)

есть русский писатель и русский никто
любит русский никто как русский,
любит русский никто как русский писатель
любит русский никто как никто
никто не любит чтобы ему — писатель
любит никто чтобы ему — писатель! —
чтобы русский писатель ему как никто!..
а русский писатель не любит не любит
писатель не любит как русский писатель
как русский не любит и как писатель
писатель любит чтобы ему — никто! —
чтобы никто: писатель! не любит! —
ни писатель ни русский — никто и никто

Нередко Сапгир использует также разного рода гибридные и переходные формы стиха, включая в них фрагменты, написанные свободным стихом.

Всеволод Некрасов, создавший собственный, можно сказать — авторский тип стиха, для которого характерна опора на тоническую урегулированность и разные типы созвучий, не образующие, однако, жесткой системы, особенно в условиях излюбленной поэтом минималистической техники [Орлицкий 2009].

— Где ж оно всё?
— В Москве
— А Москва?
— На Луне
— А Луна?
— А Луны
Нету;

Волны
Вот как
Корма кверху
Волны

Волна идет — слышно
Днем от мола
А ночью и кто его знает откуда

Наконец, Аркадий Драгомощенко, под непосредственным влиянием поэзии которого развивается новая волна русского верлибра. В своем творчестве поэт использует в основном длинные верлибры, чаще всего — строфически организованные (но есть и монострофоиды), в которых в свою очередь предпочитает длинную строку.

Кроме того, Драгомощенко часто использует в своей поэзии переходные формы, в том числе — между собственно свободным стихом и белым акцентным стихом; в этом подтипе стиха Драгомощенко активно использует также переносы (как и Бродский) — в следующем далее примере это отмечено полужирным шрифтом:

LUDWIG JOSEF JOHANN

Витгенштейн давно в раю. Вероятно, он счастлив,
поскольку его окружающий шелест напоминает **ему**
о том, что шелест его окружающий говорит ни о чём,
но и не предъявляет того, что надлежит быть «показано».
Мучительно, поскольку никак не вспомнить какую-то фразу.
Неприятно ещё потому, что разум не в состоянии **«схватить»**
границу между absorption и знанием поглощения. Erfassen.
Фраза забыта, однако он знает, что её знают все,
причём они тоже забыли, более того, даже не знают, **о том**,
что она, не возникая в раю, обречена появлению, — **если**
рай, как полнота языка, постоянен **в стремлении**
за собственные пределы, фраза обещает лишь форму,
т. е. тень вне источника света, **но между тем**
забвение модально, оно расслаивается **и образует**
пространство, в котором что-то определённо известно.
И благодаря чему другое смещается в то, что неведомо.
Например, известно, что Витгенштейн (Людвиг) в раю.
Также, что тело не подлежит описанию, ни предъявлению.
Оглядываясь, Витгенштейн видит, как, **попирая**
законы перспективы, у его плеча возникает Вергилий.
С ним кто-то рядом. Дождь ещё не накрапывает. И не начнётся.
Естественно, у Витгенштейна **возникает вопрос**
относительно фразы, которая была несомненно **важна**
и отсутствие которой во рту его **не столько терзает,**
сколько смущает. Но неожиданно для себя произносит:
«Как поживает Тракль?» И после короткой паузы слышит:
«Там, откуда мы, его нет». И Витгенштейн пишет:
«Приятное различие температуры разных участков
человеческого тела...»

Это тоже, скорее всего, что-то напоминает, татуировки песка,
окружающий шелест, не говорящий никому — ничего.

Таким образом, мы убедились, что все авторы, по необходимости бегло охарактеризованные в нашем обзоре, выбирают собственный, сразу узнаваемый набор ритмических признаков, характеризующих их моментально узнаваемый идиостиль.

Литература

Гаспаров М. Примечания // Пиндар. Вакхилид. Оды. Фрагменты. М.: Наука, 1980. С. 387–496.

Жирмунский В. Композиция свободных стихов // Жирмунский В. Теория стиха. Л.: Сов. писатель, 1975. С. 527–537.

Орлицкий Ю. Стих и проза в русской литературе. М.: РГГУ, 2002. 685 с.

Орлицкий Ю. Преодолевший поэзию (Заметки о поэтике Всеволода Некрасова) // НЛО. 2009. № 99. С. 210–230.

Орлицкий Ю. Верлибр как другой в истории русской поэзии // Чистая образность. К 60-летию Игоря Алексеевича Каргашина. Сборник научных трудов / сост. Е. А. Балашова. Калуга : Издательство АКФ «Политоп», 2017. С. 168–189.

Орлицкий Ю. Свободный стих — идеальный инструмент введения в художественный оборот больших массивов информации (от начала к концу XX века) // Субъект и лиминальность в современной поэзии. Том / Band 8.1. Границы, пороги, лиминальность и субъективность в современной русской поэзии. Berlin: Peter Lang, 2020. С. 345–362.

Орлицкий Ю. Введение в поэтику Сапгира: система противопоставлений и стратегия их преодоления // Лианозовская школа. М.: Новое литературное обозрение, 2021. С. 322–354.

Yu. B. Orlitskiy

Russian State University for the Humanities

(Russia, Moscow)

ju_b_orlitski@mail.ru

POETIC IDIOSTYLES OF THE MASTERS OF RUSSIAN VERS LIBRE

Russian poetry of the late XX century is used to analyze the characteristic rhythmic features of the idiostyles of the recognized masters of Russian free verse: V. Burich, V. Kupriyanov, A. Mets, G. Alekseev, as well as their followers A. Makarov-Krotkov and I. Akhmetiev. For comparison, the author analyzes the rhythmic features of free verse of the Silver Age: A. Blok, F. Sologub, M. Kuzmin, as well as poets of the late twentieth century who used free verse in their works along with other types of modern Russian versification: G. Sapgir, Vs. Nekrasov, A. Dragomoshchenko. It is shown that each of the authors shows in their work individual preferences in the field of such parameters as the

length of the poetic text, the syllabic length of the line, the choice of specific types of strophic composition.

Key words: free verse, rhythemics, stanzas, the latest Russian poetry, poetic idio-style.

References

Gasparov M. [Notes]. *Pindar. Vakkhilid. Ody. Fragmenty*. Moscow, Nauka Publ. 1980, pp. 387–496. (In Russ.)

Zhirmunskii V. Composition of free verses]. Zhirmunskii V. *Teoriya stikha* [Theory of verse]. Leningrad, Sovetskii Pisatel Publ., 1975, pp. 527–537. (In Russ.)

Orlitskiy Yu. *Stikh i proza v russkoi literature* [Verse and prose in Russian literature]. Moscow, RGGU Publ, 2002. 685 p. (In Russ.)

Orlitskiy Yu. [Those who overcame poetry (Notes on the poetics of Vsevolod Nekrasov)]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2009, no. 99, pp. 210–230. (In Russ.)

Orlitskiy Yu. [Free verse as a different one in the history of Russian poetry]. *Chistaya obraznost. K 60-letiyu Igorya Alekseyevicha Kargashina. Sbornik nauchnykh trudov* [Pure imagery. For the 60th anniversary of Igor' Alekseyevich Kargashin. A collection of articles]. Comp. by E. A. Balashova. Kaluga, Politop Publ, 2017, pp. 168–189. (In Russ.)

Orlitskiy Yu. [Free verse as an ideal tool for introducing large amounts of information into artistic circulation (from the beginning to the end of the XX century)]. *Sub'ekt i liminal'nost' v sovremennoi poezii* [Subject and liminality in modern poetry]. Vol. 8.1. *Granitsy. porogi. liminal'nost' i sub'ektivnost' v sovremennoi russkoi poezii* [Borders, thresholds, liminality and subjectivity in contemporary Russian poetry]. Berlin, Peter Lang Publ, 2020, pp. 345–362. (In Russ.)

Orlitskiy Yu. [Introduction to Sapgir's poetics: a system of oppositions and a strategy for overcoming them]. *Lianozovskaya shkola* [Lianozovskaya school]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ, 2021, pp. 322–354. (In Russ.)

Е. В. Захаркив
 Институт языкознания РАН
 (Россия, Москва)
 zakharkiv@iling-ran.ru

СБЛИЖЕНИЕ ПОЭТИЧЕСКОГО ДИСКУРСА С ОБЫДЕННЫМ КАК СТРАТЕГИЯ СУБЪЕКТИВАЦИИ В ПОЭЗИИ ТЕКСТ-ГРУППЫ «ОРБИТА» (НА ПРИМЕРЕ ДИСКУРСИВНОГО СЛОВА «ВЕДЬ»)¹

В статье на материале поэзии текст-группы «Орбита» анализируется употребление дискурсивного слова *ведь* в аспекте взаимодействия поэтического дискурса с «обыденным». Выбор данной единицы мотивирован ее частотностью в текстах «Орбиты», а также показательной прагматической функцией: посредством этого дискурсивного слова производится референция к коммуникативной ситуации и художественной реальности, что, в свою очередь, апеллирует к важной проблеме соотношения поэтической и объективной действительности. Поскольку для дискурсивных слов характерна «ослабленная знаменательность», реализуемая в контексте, в ходе анализа дискурсивного слова *ведь* были рассмотрены различные аспекты его прагматического функционирования. В результате исследования была выявлена так называемая «конвенционализация» поэтического дискурса, оцененная в качестве художественного приема текст-группы и нацеленная на субъективацию поэтического высказывания. Эта тенденция намеренно не-креативного использования языка обусловлена геополитическим и социально-коммуникативным факторами: географической изолированностью рижских русскоязычных поэтов от литературной среды, локализованной главным образом в Москве и Петербурге, и связанной с этим спецификой поэтической коммуникации, реализуемой в интернет-пространстве. Анализ показал, что субъективация высказывания в аспекте употребления дискурсивного слова *ведь* достигается посредством усиления значения предиката, степени качества предмета, интенсифицированного опровержения, эмоциональной оценочной реакции субъекта на изображенную в поэтическом тексте действительность.

Ключевые слова: поэтический дискурс, обыденный дискурс, социолект, дискурсивное слово, языковая конвенция, субъективация, поэтическое высказывание, поэтическая референция.

¹ Исследование выполнено в рамках гранта Российского научного фонда (проект № 19-18-00040) в Институте языкознания РАН.

Введение

Проблема языка поэтической школы как социолекта разрабатывалась О. И. Северской, в работах которой язык и стиль поэтической школы (в нашем случае — группы) определяются совокупностью общих приемов выбора и эстетического оформления языкового материала [Северская 2007].

Применительно к языку поэзии в понимании термина «социолект» принято исходить как из традиционного определения социального диалекта, рассматриваемого в качестве варианта языка, сложившегося и бытующего в определенном слое социума, так и из осознания того, что формы «социально-художественного» объединения могут отличаться от тех, что составляют социально-языковую систему бытового общения. Более того, ввиду значительной неузуальности, характерной для поэтического дискурса, по отношению к естественной коммуникации, можно сказать, что поэтическое употребление языка означает попытку совместить повышенное внимание к социальной лингвистической норме с ее сознательным нарушением. Так, поэтический социолект определяется тем, на каких именно аспектах нормы фокусируются авторы группы (или школы), а также степенью и характером этого нарушения. Ключевым «политическим»² моментом является то, что коллективный порядок и, следовательно, контроль, проявленный в языковом узусе, преодолевается наиболее выразительно в поэтическом дискурсе, причем необязательно насильственно — через непосредственный слом конвенций, но, как мы увидим на примере поэтики текст-группы «Орбита», через повышенное внимание к ним (конвенциям) и их интенсификацию. Подобное явление намеренного не-лингвокреативного употребления языка было описано в статье В. В. Фещенко, посвященной исследованию языковой перформативности и (не)креативности в творчестве поэтов-концептуалистов, стремящихся обесценить концепцию нового и покончить с лингвокреативностью посредством «исполнения» естественного языка без изменений, а не его трансформации [Feshchenko 2020].

Однако такое сближение дискурсов (обыденного³ и поэтического) в поэзии текст-группы «Орбита» продиктовано не целью развенчания «нового» и отказа от лингвистического эксперимента, а попыткой персонализировать речь, наделить

² Тезис о «политическом» потенциале поэтического (неконвенционального) функционирования дискурса базируется на понятии диспозитива М. Фуко. Диспозитив в краткой формулировке представляет собой систему стратегических ориентиров целеполагания и конституируется в качестве стереотипного инварианта для соответствующей культуры способов осуществления политической и когнитивной практик. При этом диспозитив служит основанием общности власти и знания — единого комплекса «власти-знания», который по сути является властью, существующей и реализующей себя в форме знания, включенного в существование и воспроизводящего структуру властных отношений. Таким образом, языковая конвенция может быть воспринята как диспозитив, сопротивление которому в этой оптике представляется политическим (в широком смысле этого понятия), революционным жестом [Фуко 1996].

³ Термин «обыденный дискурс» мы используем, ориентируясь на философию обыденного языка Л. Витгенштейна [1994] (ordinary language / обыденный язык), с одной стороны, и работы по лингвистической прагматике, с другой [Knobe 2003; Adams, Steadman 2004].

ее узнаваемым субъектом, в свою очередь характеризующимся социально-историческим контекстом.

Отметим также, что отличительная черта «Орбиты», сформированной в 1999 г. в Риге, — ее внимание к мультимедийным проектам. Тексты авторов группы рассчитаны на цифровую репрезентацию на границе с другими художественными формами. Эта особенность, которую можно обозначить как «медиа́льная космополитичность», обусловлена двумя основными факторами: геополитическим и социально-коммуникативным. Что касается первого фактора, то он представлен особым образом: здесь нет ни привычной для так называемой «литературы в изгнании» («Орбита» основана представителями русскоязычной диаспоры в Риге) радикальной миноритарности по отношению к латышской национальной традиции, ни маргинальной «языковой чуждости» [Голышко-Вольфсон 2001] по отношению к русскоязычной литературной среде, локализованной главным образом в Москве и Петербурге. Так, с одной стороны, изолированная географически, а с другой — активно взаимодействующая с актуальными литературными практиками в России, группа «Орбита» с ее «политкорректно» мультикультуральными установками⁴, как отмечает Д. Голышко-Вольфсон, воспринимается русским читателем не как «искомое энигматичное чужое, а реверсивное свое, но в деавтоматизированном виде, в обновленной расфасовке, как до неузнаваемости очищенный субстрат <...>: свое без острающих его гранул чужого» [Голышко-Вольфсон 2001]. Здесь можно добавить, учитывая многообразие форматов репрезентации исследуемых текстов, что данная поэтика характеризуется не только «нейтральным» русским, но и другим «глобальным» языком — визуально-акустическим⁵.

Второй фактор, который мы обозначили как социально-коммуникативный, определяется влиянием новых медиа в 1990–2010-е гг. и быстрых коммуникаций, с чем связано повышенное внимание поэтов к прагматическим маркерам и формирование установки на актуальное (непосредственное, синхронное) речевое взаимодействие. Повторим, что тексты «Орбиты» создаются на территории Латвии и первоначально публикуются в интернет-пространстве, постоянно взаимодействуя с естественным языком конвенциональной коммуникации. Такая интенсивная интеракция с «обыденным» дискурсом в том числе проявляется в высокой частотности включения дискурсивных слов. Это в целом свойственно современному поэтическому дискурсу, так или иначе отображающему характерные свойства основного канала реализации коммуникации (в том числе поэтической) — социальных сетей.

⁴ Д. Голышко-Вольфсон в том числе указывает на различные заимствования «Орбиты» из традиции битников, поэтики Уильяма Карлоса Уильямса и Лоренса Ферлингетти, а также Ферганской школы и «сегментированных, алеаторных речевых конструкций в манере американской Language School» [Голышко-Вольфсон 2001: 93].

⁵ «Орбита» сопровождает поэтические выступления электронной музыкой и проецируемым на экран видео и/или слайд-шоу, а второй номер одноименного альманаха, который также издавался авторами текст-группы, был выпущен на носителе CD и представлял собой «звуковой пейзаж Риги 2000 года», включающий в себя техно-аранжировки диджеев и фрагменты интернет-акустических проектов.

В отношении «Орбиты» стоит также указать (учитывая активное обращение поэтов к новейшим технологиям) на рефлексию прагматической языковой функции в ее метафорическом сближении с процессами, лежащими в основе современных инструментов передачи информации. Иллюстрацией этого положения может послужить цитата из текста одного из участников «Орбиты» В. Светлова (здесь и далее полужирный шрифт наш. — Е. З.): *электричество / нам заменяет жизнь / сигнал / накопленный заряд / цепочка **да-да-нет** / вспышка / отблеск / тишина*. Так, единицы (*да, нет*), конвенционально выражающие базовые коммуникативные реакции, не только воплощают модель электромагнитного взаимодействия (++–), но и реферируют к двоичному коду (110) как системе счисления, распространенной в современной цифровой технике — посредством которой, в свою очередь, осуществляется коммуникация сегодня⁶.

Итак, учитывая реализацию «Орбиты» в интернет-пространстве, поэтический язык группы можно обозначить как устно-письменный⁷, при этом не упуская из внимания вышеописанную специфику: мультикультуральную и мультитрадиционную «вместительность» вместе с «дистилляцией» обыденного дискурса.

А. Н. Баранов, В. А. Плунгян, Е. В. Рахилина [1993] понимают под дискурсивными словами единицы, с одной стороны, обеспечивающие связность текста и, с другой стороны, непосредственно отражающие процесс взаимодействия говорящего и слушающего, а также позицию говорящего по отношению к сообщению. Ориентируясь на это определение, а также на определения К. Л. Киселевой, Д. Пайара [Дискурсивные слова 1998], Е. В. Падучевой [2019] и др., под дискурсивными словами мы понимаем слова, словосочетания и устойчивые конструкции, участвующие в прагматической и структурной организации высказывания, т. е. 1) выражающие отношение говорящего к сообщению и к окружающей действительности (художественной реальности — в поэтическом дискурсе), 2) формирующие прагматическую позицию говорящего, который выступает в роли не только субъекта (в естественном дискурсе), но и (авто)адресата высказывания, 3) структурирующие развитие дискурса в процессе коммуникации (в естественном дискурсе и в нарративном режиме) и автокоммуникации (в поэтическом дискурсе); добавим также, что 4) в отличие от знаменательных слов для дискурсивных слов характерна частичная утрата или ослабление пропозиционального значения.

Поскольку для дискурсивных слов характерна «ослабленная знаменательность», реализуемая в контексте, мы рассмотрим различные аспекты прагматического функционирования одного дискурсивного слова. Для анализа мы выбрали единицу *ведь*, которая производит референцию к коммуникативной ситуации и художественной реальности, апеллируя таким образом к важной проблеме соотно-

⁶ Ср. с заключением Д. Голынка-Вольфсона: «При трансплантации в техно-микшированный, циклический поток поэтическое слово избавляется от привычного ему материально-смыслового каркаса, приравниваясь к технологическому протезу, к механизированной и роботоподобной флексии» [Голынка-Вольфсон 2001].

⁷ Для обозначения этого явления также используются термины «неконтролируемая письменная речь» [Кронгауз 2009], «“устно-письменная” система коммуникации» [Лутовинова 2008] и др.

шения поэтической и объективной действительности⁸, а также участвует в формировании поэтической адресации и встречается достаточно частотно в творчестве текст-группы «Орбита».

Ведь

В «Словаре русского языка» под редакцией Д. Н. Ушакова единица *ведь* квалифицируется как разговорное слово. В первом круге употребления приводится значение причинного союза. На второй круг вынесено сочетание *ведь* с противительными союзами *а, но, даже*, где частица усиливает их смысл. В позиции после условного предложения единица приобретает значение вывод-следствие (= *тогда; в таком случае*); далее указано эмоциональное окрашивание высказывания в разговорной речи. Наконец, последнее значение частицы *ведь* содержится в вопросительных и восклицательных предложениях (*неужели? разве?*) [СУ].

В словаре С. И. Ожегова отмечены функции *ведь* как союза и частицы. Союз указывает на причину, основание предшествующего утверждения. Частица служит для усиления выразительности [Ожегов 2012]. Отметим, что единица *ведь* употребляется по преимуществу с глаголом-сказуемым, привнося в предикат различные добавочные значения. В исследовании, посвященном *ведь*, О. В. Знаменская приводит данные, согласно которым эта единица в современном русском языке отличается высокой степенью употребительности [Знаменская 1985].

В текстах группы «Орбита» *ведь* в четырех подборках и трех сборниках встречается 42 раза (на общее количество около 300 текстов). Частица *ведь* употребляется по преимуществу с глаголом-сказуемым, **усиливая его значение** и привнося в предикат различные добавочные, что вообще свойственно частицам, значения:

(1) **Но дети — они *ведь* думают**

по-другому... У них всё выходит само собой, вдруг раз и готово
(С. Тимофеев)

(2) **А *ведь* он хотел лишь быть**

Головой, точкой, а не всей этой вот
Праздношатающейся конструкцией
Дыма другого года

(С. Тимофеев)

В приведенных примерах *ведь* толкуется как 'именно, известно, определенно, действительно, со всей очевидностью, точно'. Это значение частицы при глаголах, выражающих знание / мнение (пример 1) или желательность (2), наслаивается на

⁸ Это явление впервые рассматривается К. Бюлером, предлагающим термин *Deixis am phantasma* [Бюлер 1993], а затем развивается в различных областях, в том числе в когнитивной поэтике: П. Стоквелл оперирует понятием дейктического сдвига [Stockwell 2002]. Поэтический дискурс не является информацией, относящейся к фактам, имеющим / имевшим место в реальности. Поэтическая референция замкнута во множественной потенциальности мыслимых событий и пространств.

семантику глагола, реализуя функцию интенсификации, свойственную этой частице. В этом (2) и следующих примерах (3, 4) также встречаются дополнительные «усилители»: *лишь* (употребляется для выделения, ограничения значения), *уже* (указывает на окончательное наступление), *все равно* (усиливает противопоставление сказанному).

- (3) *не хотелось долгого выяснения отношений*
но ты настаивала
<...>
что ж, объяснимся
<...>
все равно ведь уже не сообразить, кто кого вовлек
а кто сам незаметно втянулся

(С. Ханин)

В примере (3) отметим особое функционирование грамматической категории времени, которое обозначается как настоящее в прошедшем, обычно используемое в литературе для актуализации воспоминаний или ретроспективных вставок в кино — такая аналогия представляется релевантной, учитывая, что Сергей Ханин занимается видео-артом помимо поэтического письма.

- (4) *мы обязательно съездим к морю*
пока стоит такая погода
но ведь все равно получится что простим...

(А. Пунте)

В (4) единица *ведь* относится к предикату в будущем времени: следуя за речевым актом обещания, вводимым единицей обещания, *ведь* усиливает эффект так называемого иллюкутивного самоубийства (понятие Вендлера [1985]) этого обещания, основываясь на предварительном опыте (И. Б. Левонтина, анализируя единицу *ведь*, в том числе закрепляет за ней значение выражения речевой интенции напоминания о релевантном факторе — в свою очередь следуя за описанием Д. Пайара и С. В. Кодзасова [Левонтина 2005]). Таким образом, в поэтической темпоральности прошлое связывается с будущим.

В отношении употребления единицы *все равно* в совокупности с *ведь* в приведенных примерах (3), (4) отметим, что об этой единице В. Ю. Апресян писала как о сложном компоненте приращения желательности, где *все равно* указывает на безразличное отношение к ситуации [Апресян 2015]. При этом в указанных фрагментах мы имеем дело с «пессимистическим» сценарием (что в этих случаях формируется присоединением единицы *ведь* и расширенным контекстом), когда наступает нежелательная ситуация (3), или наоборот — в обстоятельствах, способствующих наступлению желательной ситуации, она все-таки не наступает (4).

Далее рассмотрим несколько контекстуальных вариантов функционирования и смысловых особенностей единицы, которые позволят составить общее толкование ее в поэзии текст-группы «Орбита».

1. Эмоциональное усиление степени качества предмета со значением причины:

- (5) *Как ты наливаешь зачем-то в пустую пепельницу воду
и бросаешь туда маленькие бумажки и называешь это
прудом.*

*(Немного переигрывая, ты **ведь**
непрофессиональный
режиссёр
сценарист
актриса)*

(С. Тимофеев)

- (6) *...На которую он работает из Риги, ему платят немного,
А нагружают не на шутку, **ведь** он **классный** специалист
И может создать образ для чего угодно*

(С. Тимофеев)

2. Эмоциональная реакция говорящего на объективную действительность, его субъективная точка зрения, выраженная в качестве причины предшествующего высказывания⁹:

- (7) *Сами понимаете,
это только мои проблемы. Мир **ведь**
по-прежнему абсолютно, абсолютно
прекрасен...*

(С. Тимофеев)

- (8) *испытываю тревогу, не понимаю,
как я мог, **ведь** жизнь **дорога**, как никотин*

(С. Тимофеев)

3. Интенсифицированное значение опровержения, уступки (*а ведь; но ведь*):

- (9) *и теперь надо раскошелиться на такси,
а ведь на эти деньги можно было купить бутылку
или даже две и прилично выпить, подглядывая в окно*

(С. Тимофеев)

- (10) *Чтобы лучше запомнилась книга, которую она подарила, по ходу чтения делал
пометки на полях, и
действительно помогло, а **ведь** я их потом даже не перечитывал.*

(С. Тимофеев)

⁹ Подчеркнем, что в поэзии текст-группы «Орбита» актуализируется проблема объективной и мыслимой действительности, значимая для художественного текста. Посредством дискурсивных слов осуществляется намеренная интенсификация самой проблемы соотношения текста и действительности с точки зрения истинности / ложности.

(11) *но ведь никто не нападает
на заброшенные фабрики
только время держит свою
безнадежную осаду...*

(А. Пунте)

Единицы, подобные *но*, употребляются в тех случаях, когда с точки зрения актанта некоторые принципы естественного / правильного течения событий были нарушены. Дискурсивное слово *ведь* в этих примерах демонстрирует оценочное усиление нарушения, что увеличивает разрыв между ожидаемым / желательным и действительным. Например, в приведенном поэтическом фрагменте (9) выражается нарушение субъективной нормы, приравнивающейся соответствию желаниям = «нормально тратить деньги на желаемое, а не необходимое». В примере (10) постулируется, что для запоминания содержания книги необходимо повторение (перечтение), но в действительности (поэтической) оно не понадобилось. В примере (11) представлено нарушение нормы *экзистенциальной* последовательности: разрушение подразумевает насильственное вторжение активным субъектом, однако здесь этим субъектом выступает эфемерное время.

Заключение

Согласно одному из инвариантов Бонно и Кодзасова: «*Ведь* — это дискурсивное слово, которое указывает на то, что вводимая информация, будучи адекватной, является одновременно релевантной для правильной интерпретации ситуации адресатом речи. Гарантом адекватности является действительность, гарантом же релевантности является говорящий. Этимология частицы (она восходит к глаголу «знать») отражает презумпцию объективного существования вводимой с помощью *ведь* информации» [Бонно, Кодзасов 1998]. Описание этого употребления можно применить при толковании функционирования данного дискурсивного слова в поэзии группы «Орбита». Таким образом, в рассматриваемых поэтических текстах единица *ведь* не столько участвует в грамматической организации предложения и не столько выражает отношения между частями предложения и отдельными предложениями, сколько выражает отношение субъекта поэтического сообщения как к содержанию высказывания, так и к самим фактам поэтической и объективной действительности. Эту тенденцию можно обозначить как намеренную субъективацию поэтического высказывания¹⁰, которое, по сути, представляет собой прямое, не усложненное ни метаязыковой рефлексией, ни подробным психологическим

¹⁰ Ср. с мыслью Голышко-Вольфсона: «В меру озорная, в меру серьезная попытка ОРБИТы реанимировать лирического субъекта своим взысканием “человеческого и нового искреннего” солидарна со схожей интенцией компании московских поэтов <...>. После апогея деперсонализации у метаметафористов, после препарирования и разблокировки метафоры у Алексея Парщикова или достижения эффекта абсолютной обратимости, инвертированности поэтической материи у Ивана Жданова, новомосковские поэты отважились реабилитировать прямое (не опосредованное постмодерными технологиями заковычивания и травестирования) лирическое высказывание» [Голышко-Вольфсон 2001].

самоанализом, *реалистичное* исповедальное изложение событий с «привитой» к нему эмоциональной (сдержанной) реакцией. Такая персонализация достигается посредством усиления значения предиката, степени качества предмета, а также интенсифицированного опровержения. Кроме того, поскольку в исследуемых текстах предпринята попытка максимального сближения с высказыванием обыденного (нехудожественного) дискурса и поскольку, однако, поэтическая реальность никогда не соответствует объективной, можно заключить, что в данной поэтике акцентируется базовый для поэтического текста референциальный конфликт — отношение художественной действительности (производимой в поэзии) к объективной действительности и ее субъективное осмысление. При этом сознательная «конвенционализация» поэтического высказывания, в частности в аспекте употребления дискурсивных слов как маркеров речевых стратегий, наиболее ярко отображающих взаимодействие поэтического дискурса с обыденным, может быть оценена как характерный для социолекта «Орбиты» художественный прием.

Литература

Апресян В. Ю. Механизмы образования и взаимодействия сложных значений в языке: Дис. ... докт. филол. наук. М.: Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН, 2015. 637 с.

Баранов А. Н., Плунгян В. А., Рахилина Е. В. Путеводитель по дискурсивным словам русского языка. М.: Помовский и партнеры, 1993. 207 с.

Бонно К., Кодзасов С. В. Семантическое варьирование дискурсивных слов и его влияние на линеаризацию и интонирование (на примере частиц *же* и *ведь*) // Дискурсивные слова русского языка: опыт контекстно-семантического описания. М.: Метатекст, 1998. С. 382–443.

Бюлер К. Теория языка. Репрезентативная функция языка. М.: Универс, 1993. 504 с.

Вендлер З. Иллокутивное самоубийство / Пер. с англ. А. А. Зализняк // Новое в зарубежной лингвистике. 1985. № 16. С. 238–250.

Витгенштейн Л. Философские исследования / Перевод с нем. Л. Добросельского. М.: Астрель, 1994. 347 с.

Голышко-Вольфсон Д. На орбите непрозрачных идентичностей // Новая русская книга. 2001. № 2 [Электронный ресурс]. URL: <http://old.guelman.ru/slava/nrk/nrk8/08.html> [дата обращения: 19.11.2020].

Дискурсивные слова русского языка: опыт контекстно-семантического описания // Коллективная монография / под ред. К. Л. Киселевой и Д. Пайара. М.: Метатекст, 1998. 448 с.

Знаменская О. Е. Семантико-функциональная характеристика частицы «ведь» в современном русском литературном языке: Дис. ... канд. филол. наук. М.: Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН, 1985. 156 с.

Кронгауз М. А. Язык и коммуникация: новые тенденции [Электронный ресурс]. URL: <https://polit.ru/article/2009/03/19/communication/> [дата обращения: 15.11.2020].

Левонтина И. Б. Об одной загадке частицы *ВЕДЬ* // Труды международной конференции по компьютерной лингвистике и интеллектуальным технологиям «Диалог 2005». М.: РГГУ, 2005 [Электронный ресурс]. URL: http://www.dialog-21.ru/media/2398/levontina_i.pdf [дата обращения: 17.11.2020].

Лутовинова О. В. Интернет как новая «устно-письменная» система коммуникации // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2008. № 71. С. 58–65.

Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка. М.: Мир и образование; ОНИКС, 2012. 736 с.

Падучева Е. В. Эгоцентрические единицы языка. М.: Языки славянских культур, 2019. 440 с.

Северская О. И. Язык поэтической школы: идиолект, идиостиль, социолект. М.: Словари.ру, 2007. 126 с.

СУ — Толковый словарь русского языка / Под ред. Д. Н. Ушакова. Т. 1. М.: Гос. ин-т «Сов. энцикл.», 1935.

Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности / пер. С. Табачниковой. М.: Касталь, 1996. 448 с.

Adams F., Steadman A. Intentional Action in Ordinary Language: Core Concept or Pragmatic Understanding? Analysis. 2004. no. 64. P. 173–181.

Feshchenko V. V. The Performative turn in Philosophy and Verbal Art: Moscow Conceptualism's Linguistic (non-?)creativity // Матица Српска. 2020. № 97. С. 87–104.

Knobe J. Intentional Action and Side Effects in Ordinary Language // Analysis. 2003. no. 63. P. 190–193.

Stockwell P. Cognitive Poetics: An Introduction. London: Routledge, 2002. 208 p.

E. V. Zakharkiv

Institute of Linguistics of the Russian Academy of Sciences

(Russia, Moscow)

zakharkiv@iling-ran.ru

**RAPPROCHEMENT OF THE POETIC
AND THE ORDINARY DISCOURSES
AS A SUBJECTIVIZATION STRATEGY IN THE POETRY
OF TEXT-GROUP “ORBITA”**

The article analyzes the use of the discourse marker *ved'* ('but, after all, because, etc.') in terms of the interaction of poetic discourse with the “ordinary” one, based on the material of the poetry of the text-group “Orbita”. The choice of the marker *ved'* is motivated by its frequency in the texts of “Orbita”, as well as by the indicative pragmatic function: the reference to the communicative situation and artistic reality can be investigated through this discourse marker. This issue, in turn, appeals to the important

problem of the relationship between poetic and objective reality. Since discourse markers are characterized by “weakened significance” realized in context, we have analyzed the various aspects of the pragmatic functioning of the discourse marker *ved’*. As a result of the study, the so-called “conventionalization” of poetic discourse has been identified, assessed as an artistic device of the text-group and aimed at the subjectivation of poetic expression. This trend of deliberately non-creative use of the language is due to geopolitical and socio-communicative factors: the geographic isolation of Riga Russian-speaking poets from the literary environment, localized mainly in Moscow and St. Petersburg and the related specificity of poetic communication implemented in the Internet. The analysis showed that the subjectivation of the utterance in the aspect of the use of the discourse marker is achieved by strengthening the meaning of the predicate, the degree of quality of the object, intensified refutation, the emotional evaluative reaction of the subject to the reality depicted in the poetic text.

Key words: poetic discourse, ordinary discourse, sociolect, discourse marker, linguistic convention, subjectivation, poetic utterance, poetic reference.

References

Adams F., Steadman A. Intentional Action in Ordinary Language: Core Concept or Pragmatic Understanding? *Analysis*, 2004, pp. 173–181.

Apresjan V. Yu. *Mekhanizmy obrazovaniya i vzaimodejstviya slozhnykh znachenij v yazyke. Diss. dokt. filol. nauk* [Mechanisms of formation and interaction of complex meanings in language. Dr. philol. sci. diss.]. Moscow, 2015. 637 p.

Baranov A. N., Plungjan V. A., Rahilina E. V. *Putevoditel’ po diskursivnym slovam russkogo yazyka* [A guide to the discourse markers of the Russian language]. Moscow, Pomovskii i Partnery Publ., 1993. 207 p.

Bonno K., Kodzasov S. V. [Semantic variation of discourse markers and its effect on linearization and intonation (on the example of *zhe* and *ved’*)]. *Diskursivnye slova russkogo yazyka: opyt kontekstno-semanticheskogo opisaniya*. Moscow, 1998, pp. 382–443. (In Russ.).

Bühler K. *Teoriya yazyka. Reprezentativnaya funktsiya yazyka* [Language theory. Representative function of language] Moscow, Univers Publ., 1993. 504 p.

Diskursivnye slova russkogo yazyka: opyt kontekstno-semanticheskogo opisaniya [Discourse markers of the Russian language: the experience of context-semantic description]. Ed. by Kiseleva K. L., Payar D. Moscow, Metatext Publ., 1998. 448 p.

Feshchenko V. V. [The Performative turn in Philosophy and Verbal Art: Moscow Conceptualism’s Linguistic (non-?)creativity]. *Matica Srpska*, 2020, no. 97, pp. 87–104.

Foucault M. *Volya k istine: po tu storonu znaniya, vlasti i seksual’nosti* [The will to truth: Beyond knowledge, power and sexuality]. Moscow, Kastal’ Publ., 1996. 448 p.

Golynko-Vol’fson D. [Orbiting opaque identities] *Novaya russkaya kniga*, 2001, no. 2. (In Russ.). Available at: <http://old.guelman.ru/slava/nrk/nrk8/08.html> [accessed 19.11.2020]

Knobe J. Intentional Action and Side Effects in Ordinary Language. *Analysis*, 2003, no. 63, pp. 190–193.

Krongauz M. A. [Language and communication: new trends]. (In Russ.). Available at: <https://polit.ru/article/2009/03/19/communication/> (accessed 15.11.2020).

Levontina I. B. [About one riddle of a particle *ved'*]. *Trudy mezhdunarodnoj konferencii po komp'yuternoi lingvistike i intellektual'nyh tekhnologiyam «Dialog 2005»*, 2005, Moscow. (In Russ.).

Lotman Yu. M. [Autocommunication: “I” and “Other” as addressees (On two models of communication in the cultural system)]. *Semiosfera*, 2000, pp. 159–165. (In Russ.)

Lutovinova O. V. [Internet as a new “oral and written” communication system]. *Izvestiya Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gertsena*, 2008, no. 71, pp. 58–65. (In Russ.)

Ozhegov S. I. *Tolkovyj slovar' russkogo yazyka* [Dictionary of the Russian language]. Moscow, ONIKS Publ., 2012. 736 p.

Paducheva E. V. *Egotsentricheskie edinit'sy yazyka* [Egocentric language units] *Yazyki Slavyanskikh Kul'tur* Publ., 2019. 440 p. (In Russ.).

Severskaya O. I. *Yazyk poeticheskoi shkoly: idiolekt, idiosstil', sotsiolekt* [The language of the poetic school: idiolect, idiostyle, sociolect]. Moscow, Slovari.ru Publ., 2007. 126 p.

Stockwell P. *Cognitive Poetics: An Introduction*. London, Routledge Publ., 2002. 208 p.

Ushakov D. N. (ed.). *Tolkovyj slovar' russkogo yazyka* [Explanatory dictionary of the Russian language]. Vol. 1. Moscow, Gos. in-t “Sovetskaya Entsiklopediya”, 1935.

Vendler Z. [Illocutive suicide]. *Novoe v zarubezhnoi lingvistike*, 1985, no. 16, pp. 238–250. (In Russ.).

Wittgenstein L. *Filosofskie issledovaniya* [Philosophical studies]. Moscow, Astrel' Publ., 1994. 347 p.

Znamenskaya O. E. *Semantiko-funktsional'naya kharakteristika chastitsy «ved'» v sovremennom russkom literaturnom yazyke. Diss. kand. filol. nauk* [Semantic and functional characteristics of the particle “ved'” in modern standard Russian. Cand. philol. sci. diss.]. Moscow, 1985. 156 p.

Л. В. Зубова

*Санкт-Петербургский гос. университет
(Россия, Санкт-Петербург)
l-zubova@yandex.ru*

ПОЭТИКА ДАВИДА ПАТАШИНСКОГО

В статье анализируется идиостиль Давида Паташинского, русского поэта, живущего в Америке. Внимание автора статьи сосредоточено на нескольких стилевых доминантах, связанных с отступлением от разнообразных норм современного русского литературного языка. Это фонетическая, семантическая и грамматическая деформация слов и форм, необычный синтаксис. Особенно интересны сдвиги в лексической семантике, вызванные метонимией, генитивными метафорами, фразеологической производностью образов, синестезией. Наиболее многочисленны у Паташинского грамматические аномалии. Они затрагивают почти все категории. В статье рассматриваются именной синкретизм, изменение рода существительных и разряда прилагательных, транзитивация непереходных глаголов, неузуальная возвратность глаголов, авторские деепричастия, творительный приадективный падеж в ограничительно-уточняющем значении, творительный приглагольный падеж, дательный падеж как средство олицетворения, беспредложное управление глаголов, сочетания с примыканием инфинитива к личной форме глагола. В конце статьи приводятся контексты, в которых многие языковые преобразования сконцентрированы. Идиостиль Д. Паташинского в значительной степени уникален, так как множественное преобразование языковых единиц в их взаимовлиянии, вызванное смысловой компрессией, охватывает все уровни языка, объединяет современный литературный язык с элементами диалектов и языковой архаикой. Слово- и формоупотребление в стихах этого автора нередко загадочно для читателя и вызывает лингвистический интерес.

Ключевые слова: неология, фонетика, семантика, грамматика, Паташинский.

В статье предлагается лингвистический взгляд на весьма необычную поэтику Давида Паташинского, автора пяти сборников стихотворений [Паташинский 2006; 2008а; 2008б; 2013; 2016]. Д. Паташинский родился в Москве в 1960 г., окончил Новосибирский электротехнический институт, с 1991 г. в эмиграции, сначала в Израиле, затем в США.

Поэзия Паташинского в большой степени интересна для понимания возможностей системы русского языка, не реализованных в норме и узусе. Нестандартные

явления имеются у него на всех языковых уровнях. В этой статье рассматриваются только доминирующие явления в поэтике этого автора.

1. Фонетическая деформация слов проявляется разными способами: альтернативным преобразованием бывших редуцированных гласных, например, *Воздух полон дымом слов, на глаголе под окном, / весь нервозен и небрит, чуть качается топор. / У него в глазах судьба. У него в кармане ключ. / Он не холоден, не жарк, только цветом побезжалк*¹ («Воздух полон дымом слов, на глаголе под окном...»); *Утренний ветер с кожи срывает воск. / Каска спасает голую кровь прическ* («Неистовые, но совестные шаги...»); *Друг любезный, тебя не люблю я, / говорил муравей муравею, / дело было в начале июля, / на удушливом сельском лугу* («Муравек»); изобразительными усечениями: *Каждое утро мы начинаем сначала. / Мы начинаем снача. Мы начина* («Каждое утро мы начинаем сначала...»). В некоторых стихах усечениями создаются грамматические неологизмы, например, краткая форма местоимения *такое*: *а утро светло тако, а облака над реко, / а сам не знаю what for, хотя она далеко* («сочельное»), фрагменты слов вступают в полисемантические отношения с другими словами: *Время такое, ходит вокруг да око, / около ходит, тряпки свои полощет* («Времени не хватает, заходит солнце...»).

2. В авторской лексике многочисленны неологизмы разных частей речи: *Я заболел, ко мне пришло болело / Такое колкое пристроилось в груди* («Я заболел, ко мне пришло болело...»), *шебурищи щекоти попрошайничай / только в душу чужую не лезь / по стволу забегает лишайничий / рвать листвы изумрудную лесь / у него в полосатом загашике / малахитовые перстня / и другие лесные мордашники / чья судьба суетна и честна* («шебурищи щекоти попрошайничай...»); *А кто это там сидит на заборе / Ногу до крови себе рассандалил / Хохочет словно не чувствует боли / Только взгляд холоден и миндален* («собачка»); *Галчит и воробыит меня весна, а лето косит, камни замечая* («чужая память»). Среди адъективных неологизмов наиболее характерны для Паташинского прилагательные с заменами суффиксов: *Парусиновая ткань. Оловяновые кругли / тусклых пуговиц блестят, словно лунная роса* («Джамбли»); *а там луна такая девушка на ней алмазовое платье* («в ночное выходили дети и плакали в ночное солнце...») и *ты утешаешься чуткой овсяновой кашкой* («и фывы и пролджэ привычные разуму бисты...»).

3. Для поэтики Паташинского очень характерны семантические неологизмы, семантические архаизмы и другие сдвиги в лексической семантике при компрессии высказываний.

Расширение значения можно видеть в таких контекстах: *Утром в дом входит дух, говорит ох, / у него дым из ух, в голове плох, / у него вся семья в должниках, / как в жуках. // Он смотрит росой, плачет рукой босой, / подает пищу птицам и дуракам, / и разбегается злой лисой / таракан* («Утром в дом входит дух, говорит ох...») — расширение *босой* — ‘оголенный’; *Здравствуй, прохожий, вот*

¹ Странное слово *побезжалк* можно понять так: к краткой форме прилагательного *побезжал* (от **побезжалый* ‘стронутый с места, исчезающий’) добавлен суффикс -к, аналогичный суффиксу в словах *жалок, кроток, крепок*, но с утратой гласного [о], если за точку отсчета принять современный язык.

и тебе читака, / ты ее глазом пощупай, засунь за пояс, / **голосом пеший**, вечный беглец востока, / я о тебе больше не беспокоюсь («Времени не хватает, заходит солнце...») — расширение *пеший* — ‘тихий, медленный’; *Не прогоняй меня на улицу, / там ходят страшные пословицы, / там дождь с прохожими целуется, / и иглы елочные колются, // там бродят инглиши и пряники, / **птенцы собак, котята ястребов*** («Не прогоняй меня на улицу...») — расширение *птенцы*, *котята* — ‘детеныши’.

В следующем примере помимо вполне употребительного в разговорном языке сдвига *хором* — ‘вместе’ можно наблюдать и оксюморон *в одиночку хором*. *Не говори хвой не отвечай хером / Достаточно нам хам приносит и Хаим / Лучшие **выпей со мной в одиночку хором** / Не смотри на них потому как нехай им* («Любезная эмалированная позволь мне...»). Впрочем, противоречие имеет свою логику при общении по скайпу или телефону. Расширение значения глагола *кивать* по отношению к современной норме словоупотребления представляет собой семантический архаизм: *Пью вино. На сердце виноградин / теплый шум, полночный разговор <...> и стекла прозрачные напевы / голову кивали **набекрень*** («вино /merlot/»); *Дышу, как волк, икаю над золой и **ручью киваю седину свою*** («о земле»). Обратим внимание на авторскую транзитивацию этого глагола.

Особый интерес представляет собой необычная метонимия: *держава превращается в дрезину / **повозку запряженную поклоном** / любовь ушла одетая в резину / ночь падает сверкающим зеленым* («полезен будь коломенский напиток...»); *Пуская красную, мы синего бежим, спаси-помилуй, бедное полено, / напрасно оказавшийся большим, все прятал взгляд, но **зрение болело*** («музыка о»). Часто встречается метонимический эпитет: *Открываясь солнцу, понимаем себя к утру. / Сотканные из травы и цветов, качаемся на ветру. / Ловим рыжих лисиц **за шелковую быстроту*** («прозрачные»); *Если увидишь ночной туман, / свет над столом включай, / усталые боги идут по домам / пить **осторожный чай*** («Если увидишь ночной туман...»); *Это что за люди злые, словно черви, лица длинные, / а ножи у них за поясом, напугать меня хотят, / где мои чудные, лунные, ночи пивные и винные, / где мои смешные воздушы, **меховой прыжок котят*** («Колдун»); *только волки **бегом серым** ускользают в самоволки, повстречаемся в лесу мы между пасмурных дерев* («Новое утро»).

Встречаются метонимические сравнения: *Вечер за окном остался, черноту свою стеля, / и **луна качалась вальсом, пьяная, как три рубля*** («Свет бездонный, свет бездонный, что ты смотришь мне в лицо») — метонимия основана на том, что в прошлом бутылка водки стоила три рубля. Иногда компрессия образа объединяет метонимию эпитета и сравнения: ***грецкие складки мозга сожмешь ушами*** («выйдешь наружу хлеба купить на ужин...»).

Семантическая неология в тропеической системе Паташинского часто бывает фразеологически производна, например, в перифразах: *Люди своей войны, мы поем цитаты, / произнося добро, **серебро молчим*** («гном с огнем»); *Гостинец положи в колючие побеги / что **золота молчат**, живые, как ножи, / неистой души мечтою о победе, / следы твоих волчат теряются во ржи* («Я рядом проходил, но

зеркала не тронул...»), ср.: слово серебро, а молчанье — золото; У меня на сердце камень, у меня **в глазах петух** / огненными каблуками пляшет утренный тук-тук («месяц»), ср.: глаза горят; огонь в глазах; Ни звезды, только **зги густые** жгут кусты обозленных молний («Этой ночью увидишь мало...»), ср.: ни зги не видно + густая тьма; Говорил, но все пропало, время первой папиросы, / тетива пустая пела песню о стреле, / тень, как кот, бежит со стула, **взгляда медленные осы**, / догорела, догорела, прямо на столе («Говорил, она молчала, ночь лежала между ними...»), ср.: жалящий взгляд. Фразеологична и производность некоторых неперифрастических сравнений: осенью стерня терпкая как воля / помнил но забыл знал но не хотел / **клавиша горит зеленой бемоля** / будет у меня новый коростел («эхо между стен голоса звенит...»), ср.: тоска зеленая.

К семантическим сдвигам приводят и генитивные метафоры-сравнения: мне неведомо гулялось между **соболя берез** («сольфеджио»); Возьму тебя за **хрен косы твоей протяжной** / Проси, но не балуй, а то загоношу («Любовь»); Иногда мне становится так душно, / что становится страшно. // Тогда беру тетрадь. Ухожу в угол. // Кафель и никель. **Куклы пустых бутылок** («Гулкий филин, обозначивая соседство...»); Уйдем, как водится, по краешку, **на цаплях изумленных ног** («Лесная просека ресницами печальных сосен по краям...»); Вечером и небо глубже, воздух чище, звезды ближе, / улыбаются глаголы, словно голые ладони, / за окном **луны баллада**, за окном все тише, тише, / бьется бабочка в плафоне, бьется бабочка в плафоне («Вечером виолончели ничего не замечали...»); если пальцами взять неподвижной щепотью / **озноб тетивы** то стрела ускользнет в полнолуние («тарбарит и прочь убегает...»).

Во многих текстах семантические сдвиги обусловлены синестезией: *но вот выходит ланселот рука в мошине глаза **картавят** / в его чудовищной октаве хранится много дивных злот* («гуманистические чистки а ты попала в активистки...»); *В пяти словах звезда и голоса, **чиста на слух остывшая роса*** («чужая память»); *Теряя **звон своих очей**, не обрести чужую волю / Соленый день давно прошел. Сон тяжелее топора* («Меня Америка простила, что не любил ее страну...»); *мне жить еще тринадцать дюжин просторных алых голубей, / мне петь еще, взвизгивать визгом над одурением столетий, / **шептать сквозь листья голос узкий**, бродить по крышам босиком* («прощальное»); *Зимнее небо бывает теплей овчины. / Звезды поют **колючими голосами**. / Так и живем, прямо под парусами, / пряча души остаток в тепле брючины* («записки с юга»).

4. Наиболее многочисленны у Паташинского грамматические аномалии. Они затрагивают почти все категории. Доминантами грамматической неологии можно считать явления, примеры которых приводятся ниже.

а) Именной синкретизм проявляется производностью авторских существительных от прилагательных: *Хлебушка краюху мне, черной сладости огней / над летящей в ночь рекой, я и сам еще такой. / Молока, что **солнца желт** разливает цвет парной. / Что ты чертик, что божок, ты сегодня не за мной* («Хлебушка краюху мне, черной сладости огней...»); *Бумага стерпит и не то. Позор забудется под утرو. / Заснет, согнувшись у стола, печальный кукольник забав. / Сложилось*

в землю шапито. Луна, забытая, как кукла, / плеснет **хрустального света**, до-
рогу солнцу угадав («Бумага стерпит, люди — нет. Еды осталось на неделю...»);
Пока пишу я, оживаю, меня танцует Саломея, / ее **светла сторожевая**, еще, еще
как я умею, / но вот сегодня не могу («Пока пишу я, оживаю, меня танцует Сало-
мея...»); подарю тебе солнце и звезды / и старый сундук / где хранится **прекрас-
ное поздно** / и золотое вдруг («мое дорогое»); облака, погода, водки лихо, друг не
откликается **на тихо**, / а семья угадывает масть перед тебя как к вымени при-
пасть («облака прозрели глаукому, синее идет по голубому...»).

На полпути от прилагательных к существительным находятся случаи эллип-
сиса словосочетаний с устранением легко подразумеваемого существительного по
словообразовательной модели *столовая комната* → *столовая* (это морфолого-
синтаксический способ словообразования). У Д. Паташинского с его повышенной
компрессией речи встречается много примеров включения лексического, а затем и
грамматического значения определяемого существительного в само определение-
прилагательное, которое в результате субстантивируется: *Только морду не криви,*
*если **острый в рукаве**.* / *Ночь играет в голове. На душе одна слюна* («Пальцы ла-
пают ключа. Догорит твоя свеча...»); *песни ловкие прыжки / на рассвете остро-
рожны / море за полночь бело / ешь пустые пирожки / если время так тво-
рожно / **пей прозрачную** назло // так безумно напевал / **выкатив свои крутые** / до*
краев до козырька / ты придешь на сеновал / полюбить того батыя / моя русская
тоска? («песни ловкие прыжки...»); *На черноземе пахота горит, и тракторишка*
*тащится пластунским, у бригадира **верное** болит, он навсегда останется под*
*Курском («о земле»); **Наливай мне колодезной лакомой** / чтобы сердце спокой-*
но брело / чтобы профиль смешной вурдака мой / как любимых под утро свело
(«Принеси мне краюшку хрустящую...»).

б) Часто встречаются краткие формы относительных прилагательных: *мир со-*
стоял из математики, тетради в клетку, деревянных пеналов, косиц, значков, /
*и цветы назывались лютики, и адрес был **единственнен и почтов*** («Я еще помню,
как придумывали пластмассу, и автомобили ездили кое-как...»); *не подойдет, руки*
*не тронет, / она тебе, конечно, рада, / но вдалеке и серых кошек / **глаза ночны***
*(«Мой обруч медный закатился...»); **Наливай мне, метелица, голубые снега, / если***
*сердцу не терпится достучаться туда. // И лиловые мальчики, чья весна **углова,***
на дороге, где начаты, но забыты слова («Небо ливнем расколото, сердцем воду
лови...»); *Бежит вода, незримое верстая, торопит солнце грозовую муть, / исто-*
*рия, поверите, простая, летишь, и никуда не отвернуть, / **бетонен лоб, гранитны***
***рукавицы,** солдата тень на ветреном плацу, / в пустых слеза старается налить-*
ся, но пыль бежит по страшному лицу («Бежит вода, незримое верстая...»); *День*
*за окном безоблачно неподвижен. / Вдоль дороги штили домов **литовски.** / Цветы*
и пчелы. Ты далеко чертовски. / На столе кровавые кости вишен («Пчелы»); *Пьет*
*Пьеро, молит своих мальвин, мельник мелет свою муку, / головой бел, душой **львин,***
что останется старику («Ты была у меня одна, я другой у тебя совсем...»).

в) У притяжательных прилагательных иногда устраняется йот: *И целина под*
ногами светлее рубля / Между стогами до дна выкипает земля / На сеновале все

ночи волшебнo **лебяжи** / Вспомню тебя же («Ты не поверишь, но жизни настала цена...»); *Вот и ты пришла ко мне в голову. Оранжевые цветы. / Тяжелые ткани неба. Деревья удушливой воскоты. / Острые улыбки **собачих** женицин, их **кошачих** детей. / Ты еще не знаешь, насколько каждый сам себе Прометей («вы»).*

г) Изменяется род существительных: *Месть такая, заколоть. А потом простить беднягу. / Восвоясь его тяжел. Булава его светла. / Обаятельная плоть поместилась на бумагу. / **Лошадь твой** давно ушел безнадежного седла («Пентюх посуху идет. Алкоголик пиво гладит...»); *Читай **свой** книг, пиши газету, дыши обуглена сукна. / Твоя страна, хмельной Мазепа, другому другу суждена («Меня Россия наказала, любя, как маленького, в шею...»); Как **долгая плачь** несется тер-ряющей вод реки. / Как медленно узнается, что мы уже старики («Забвение»); **Маленький лягушечко**, глазки, лапки, леденец, / лужица, свирелица, солнечная впадина, / у холма орешника нынче не допросишься, / озеро обиделось, небо пла-чет звездами («Маленький лягушечко, глазки, лапки, леденец...»); *Кормись у тела, / поись у света, / живись, как это, / а как хотела, / тряси, не думай, / гуляй, не падай, / и толстосумой / усохни **гадой** («Кормись у тела...»).* Перемена рода может быть способом и результатом превращения конкретного существительного в собирательное: *побудь со мной все остальное блохи / заря роса и **утренняя шмель** / настанет май последствия неплохи / скрипит корабль заползая мель («побудь со мной все остальное блохи...»).***

д) Очень широк репертуар транзитивации непереходных глаголов: *Мне мало рта **дышать твою тюрьму**, / где воздуха медлительная вакса («Вели меня под-нять над мостовой...»); Свет бездонный, свет бездомный, что ты смотришь мне в лицо, / что ты песню мне заводишь, опечалить, верно, хочешь, / **что ты люльку мне тоскуешь**, где малюточка лежит, / плачет, плачет, спать не хочет, спать не хочет никогда («Свет бездонный, свет бездомный, что ты смотришь мне в лицо...»); *Здравствуй, ворон, чернь историй, угли тлеющего дня. <...> Рукопись горит кар-тоном, как растопка самадхи, / **не кружи над нашим домом треугольные стихи** («Ворон»); **несчастных мальчиков чумей**², постыдным помыслом честна, / война пришла, другой сильнее, а говорили, что весна («Поговори со мной, служивый, садись напротив, закури...»); *На лихолетье лес болезный **глазее** нас хмельной листвой («утренний drive»); Будет вам телеги дергать, **лошадей зерном клевать**, / между тем, да между этим, дайте малому кровать («Сольфеджио»).***

Особенно часто становится переходным глагол плакать: *Забывай меня скорей, заколи меня копьем, / зацелуй, как мужика, чтобы полем уходил. / Не бросай меня в костер, не бери меня навзрыд. / Только пой мне Таганрог, только **плачь мне Таганрог** («Мне накошенной травы, изумрудного литья...»).*

Объектом действия плакать может быть не только то, что оплакивают, но и сами слезы, в этом случае плакать приблизительно означает 'выплакивать': *Мой*

² Ср.: *День стоял о пяти головах и, чумей от пляса, / Ехала конная, пешая, шла чернoверхая масса: / Расширеньем аорты могущества в белых ногах, — нет, в ножсах / Глаз превращался в хвойное мясо (О. Мандельштам. «День стоял о пяти головах...»).*

троллейбус в поле скачет, **плачет слезы** электрички, / так по-птичьи, незабвенно, хоть ты вены наточи. / Вот ключи моей утраты, дона славного Руматы. / Вот и я ушел в солдаты. Но об этом промолчи («Да-да-да»); **дети плакали слезки хрустальны**, / что звенели на черном асфальте, / где тяжелую бомбу припас / их учитель по горному сальто, / крокодил, мойдодыр, барабас («На марше»).

Проявлением плача могут быть не только слезы, но и звук: *Подходишь к нему, **собака поет муму, плачет вой**, луны поминая рай* («капитан мой капитан»); *Мы оставлены на потом, / мы потом своим умываем руки, / мы ползем кротом, мы целуем ртом, / **мы плачем осторожные звуки*** («читалка»).

Глагол *плакать* может становиться переходным и при метафорическом употреблении (*плакать* — ‘выделять слезы’ → ‘выделять другую жидкость’, например, слюну, росу): *Меня Америка простила, что не любил ее страну, / свистела огненная сила, **таперы плакали слюну*** («Меня Америка простила, что не любил ее страну...»).

Возможным оказывается и более широкое значение *плакать* — ‘ронять’: *Каких мне **плакали стрекоз** дождя стеклянные травины / и поезд мчался под откос, держа вагоны за штаны / гуляли по полю чудес остроголовые графины, / и в глотке бился мелкий бес, и мы с тобой исключены* («Каких мне плакали стрекоз дождя стеклянные травины...»). Вероятно, в этом случае существенно, что стрекозы прозрачны.

Объект плача может быть выражен и абстрактным существительным: *Малый мой, дружечка, малышок, / не спи, не мерзни, **обиды не плачь**, кумач, / слезки втягиваются в песок, / лошади гонят вскачь* («мальчишке»).

е) В области залога широко представлена неузальная возвратность глаголов: *Колдуну нужна жена, он устал так жить, один, <...> рот раскрыт хрипит молчу, волчьи паузы поет, / все идет не почему, наоборот наперед, / безобратно пред-назад, **происходит** само* («Колдун»); *то у них дождь понимаешь как мальчик ссытся / то потеплеет так что висишь разбитый / в толстой петле глагола³ а где **висеться** // дал бы вам всем наотмашь а может стать / и улетел бы как мерзкая злая птица / дергая мышцей где раньше сердце* («этой весне быть бы как суке плоской...»); *Кормись у тела, / поись у света, / **живись**⁴, как это, / а как хотела, / тряси, не думай, / гуляй, не падай, / и толстосумой / усохни гадой* («Кормись у тела...»). Такие грамматические неологизмы основаны на базе синонимии однокоренных невозвратных и возвратных глаголов типа *хвастать* — *хвастаться*, *стучать* — *стучаться*, *белеть* — *белеться*.

³ Здесь глагол — ‘виселица’.

⁴ Поиски форм *живусь, живешься, живемся* в интернете показали, что этот глагол весьма распространен в разговорной речи: Я в Питере **живусь**, тут что-то совсем не стало пьяных...; Жаль только мы **живёмся** далековато друг друга; Не муж, мы не женаты, просто вместе **живёмся** и др. Формы *живусь* и *живешься* есть и в переписке К. Г. Паустовского: Валюха-муха, как-то ты там одна **живешься**? Послал тебе телеграмму и открытку. <...> **Живусь** я в той комнате, где мы жили со Звэруньей [Паустовский 1945]. В Национальном корпусе русского языка такие формы отсутствуют.

Н. А. Янко-Триницкая, подробно анализируя семантику членов таких пар, отмечала, что возвратные глаголы в них «не имеют единого словообразовательного значения, не создают никаких словообразовательных образцов и их отношения к производящим невозвратным глаголам можно определять только для каждого отдельно взятого глагола. В результате этого здесь возможны, особенно в индивидуальном употреблении, возвратные и невозвратные синонимы семантического и стилистического характера, которые настолько своеобразны и нерегулярны, что не поддаются классификации, а иногда и регламентации» [Янко-Триницкая 1961: 81]. Приведенные примеры показывают, что Паташинский легко игнорирует лексическую закрепленность глаголов, вступающих в подобные синонимические отношения.

ж) При образовании деепричастий игнорируются нормативные ограничения: *Маленький бедный пацанчик, катится твой колобок, / горница светом сметется, сонными пальцами **бья*** («детская музыка»). Часто встречаются необычные деепричастия: *Продолжается вся, продолжаться и нам, неуклюжим, / семена головы **разбросая** по гулкой земле, / жизнь проходит, **боя***, заводными слонами по лужам, / суждена на увы, и роса на траве, и Пеле («романс»).

Иногда образуются неожиданные деепричастия от общеупотребительных глаголов: *дождь нынешней ночью сыпал не уставая / волглыми лапами горло дороги **мая** / что ты молчишь живая и неживая / голос твой легче лая* («голосом что замечал живую...»); *и акаций лаская рукой запоздало-шутливой, / ты словаешь **молча**, говоря* глухие сказы, / Бонифация стая покой обуздальной сливой, / словно шаешь свеча, на моря, и стихия слезы («романс»); *Мои юаи пьют, корабли сосут голубой спирт, / **пल्या** последнюю лью, небесный сосуд спит, / своя заводья врет, но аришин мер / ломал лед в стакане твоём, шумер* («история»).

5. В синтаксисе очень часто встречаются архаические и диалектные явления:

а) Объектный генитив неодушевленных существительных: *Заходя в свой гардероб, тятя голову ломал, / что такое свет европ, итальяйские масла, / почему ты принесла торопливый тонкий троп, / если римский трибунал **знал счастливое числа*** («шахматы»); *Чемоданов не собрав, разбираешь длинные / книги без названия, глупые Калигулы / **жгут душистых горьких трав**, залепля глинами / алые заклания, римские каникулы* («Человек ты мой больной, ты больной, мой человек...»); *Барашка волн кнуты пороли, **подозревая новых краж**, / его оставят на второе, решил голодный экипаж* («вечерняя рыба»); *Мы знаем верные приметы, когда расцветы не в цене, / когда кричишь, а крика нету, но есть рисунок на стене, / когда летишь, и сон хрустелен, и короток, как я привык, / он ускользнет, **минуя спален**, где мы останемся в живых* («Пока пишу я, оживаю, меня танцует Саломея...»); *Не знаем сами за слезами, **кто писем наших пролистал**, / когда жестокими отцами соразмеряли пьедестал* («Зима несчастная пришла хрустящим утром в тонком насте...»); ***Пальцы лапают ключа**. Догорит твоя свеча. / Две девицы под окном как медовые цвели* («Пальцы лапают ключа. Догорит твоя свеча...»); *Они живут по ночам, они читают сучар, / **они печатают книг**, что было гадко из них* («сочельное...»); *Скрипит во мне тишина, слова цедить голодна. / Рассвет, но снова закат,*

когда он сам виноват. / Река и снова клюка, когда мне ровно идти. / Когда **порвали смычка** на позабудь, да прости («сочельное...»); Честнее рассказанных слов раз-молоть чепуху, / **корней и ветвей раздвигая** рукой раскаленной, / неси свою сеть, улови судака на слуху, / небесную смерть подпирая зеленой колонной («Приходят за деньги, но нет никого у стола...»); **Клей конверта языком**, и письмо готово («сердце — ловкий охотник»).

Такое употребление родительного падежа напоминает о древнерусском и диалектном объектном генитиве, описанном А. В. Малышевой [Малышева 2014].

б) Творительный приадективный падеж в ограничительно-уточняющем значении тоже архаичен⁵: *У этой жизни жизни нету, а остальное поищи, / не доверяя амулету, бегут по золоту клещи, / рокошет каменная глотка, во всем привычка окол-отка / забрать и пользоваться до дна, а ты **глазами холодна*** («У этой жизни нет сю-жета, греми, жестяная манжета...»); *Так ты была последней у меня, / **улыбкой груст-ная, печалью молодая*** («в тишине»); *Быстрая птица **светла новостями**, / в черный хомут заряжая каре, / **ловкие лицами** филистимляне / стену сомнут на вечерней заре* («Быстрая птица на облаке толстом...»); *Плывет **бобер, квадратный низом**. Горит дорический костер* («Глазами небо обнаружив, хотел найти его стога...»).

в) К этой группе примеров примыкает и творительный приглагольный, причем глаголы со значением становления признака имеют адъективную производящую основу: *Перед сном что-то себе шепча, / разбирая штуки воздушной ткани, / зим-нее солнце пробует первача, / счастье горит в голубом стакане. / Страстные твари гоняют тугой канкан, / крылья дрожат, **клювы слюной немеют**, / небо те-чет молоком по твоим рукам, / и за окном темнеет* («Ранний вечер»); *Вот и ясно стало, милый, что не пользовал таких, / море было по кормило, **ветер тополем затих*** («Свет бездонный, свет бездомный, что ты смотришь мне в лицо...»); *вот и ухаб а вот / яма совсем, дружок, / скорбные паруса, / вербные небеса, / скорб без тебя живет, / солнце других сожжёт, / может пора в забой / **окна молчат слюдой*** («наверное он не прав...»).

Эти образы можно объяснить компрессией высказывания: *клювы слюной немеют* — «птицы не могут произносить звуки, потому что их клювы наполнены

⁵ Ср. у И. А. Крылова *Мартышка к старости слаба глазами стала*. В пьесе М. А. Булгакова «Иван Васильевич» содержится реплика Ивана Грозного, обращенная к режиссеру Якину: *Как же ее не любить? Боярыня красотою лепа, бела вельми, червлена губами, бровьми союзна, телом изобильна... Чего же тебе надо, собака?! Лексика и синтаксис этой реплики частично заимство-ваны из описания царевны Ксении Годуновой князем И. М. Катыревым-Ростовским (XVII век): Царевна же Ксения, дочь царя Бориса, девица суици, отроковица чюдного домышления, зеленою красотою лепа, бела велми, **ягодами румяна, червлена губами**, очи имея черны велики, свет-лостию блистая; когда же в жалобе слезы из очю испущае, тогда наипаче светлостию блистаху зеленою; **бровьми союзна, телом изобильна**, млечною белостию облянна; **возрастом ни высока ни ниска**; власы имея черны, велики, аки трубы, по плечам лежаху [Катырев-Ростовский 1908]. Н. Ю. Шведова приводит и вполне современные примеры ограничительно-уточняющего употребления творительного падежа с глаголами, прилагательными, существительными и наре-чиями: *родиться счастливым, крестьянин происхождением, богатый воображением, наружу мехом* [Шведова 1980: 14].*

слюной и не открываются»; *ветер тополем затих* — ‘ветер затих, и мы это видим, потому что тополь перестал качаться’. В строке *окна молчат слюдой* молчание синестетически связано со слабой видимостью.

г) Предмет как субъект действия или состояния олицетворяется дательным падежом адресата «я»: *Мне бокал уткнулся лбом вечерним*, / *отражая полосы дождя* («вино /merlot/»); *Нет, мне дышать не удастся*, / *мне в горле кролик черный бьется*, / *мне солнце черное висит*, / *мне ветка черная дрожит* («Нет, мне дышать не удастся...»).

д) Беспредложное управление напоминает одну из особенностей древнерусского синтаксиса: *Приходи мне вечером*, *милая метелица*, / *в теле вся отличная, черная, но страшная*. / *Мне тепло не нравится*, *бронза мне прозрачная* / *направляет голову, убивает смолodu* («Разбежались в холоде золотые санки...»); *Река сбегала берегов*. *Какой сегодня день? Вчерашний* («Глазами небо обнаружив, хотел найти его стога...»); *Да, свет действительно просто летит тоски*, / *остальное, как правило, и вообще бессмертно* («последний эклектик»); *хрипит собака поколений, прольются пепси, холодны*, / *вставая каменных коленей, бредут больные валуны* («поговорка»); *Контора зла, мортира весела, мой дом юла, мои слова скрижали*, / *сижу стола, сверкают зеркала, и ты звала, но руки задрожали* («машинка стихов»); *страна готова новым векам*, *гуляет плуг по головам*, / *а ты остался человеком, неутомимый хитрован* («Поговори со мной, служивый, садись напротив, закури...»).

е) Сочетания с примыканием инфинитива к личной форме глагола, напротив, отражает новое синтаксическое явление: *Подходишь к нему, ветер простыл дуть*, / *фатер простил жить*, *истово повторять* / *не по уму, снежная пляшет муть, гном бежит, глазки его горят* («капитан мой капитан»); *Горят поля, и егеря идут толпой на каланчу*, / *встает немая заря, я говорить себя молчу* («Холода»); *а останемся остаться*, *ни царевны не возьму я*, / *ни разграбленного царства, получите развесную* («Пели песни, подавали по ухабам голосами...»); *я любить тебя боюсь, слишком старый, слишком старый*, / *крюк в носу такой железный, нож в боку такой холодный*, / *ты подходишь близко так, страшно думать, очень близко*, / *умираю, умираю, кровь залила башмаки* // *я простить тебя смеюсь, говорить тебя стараюсь*, / *головы подсолнухов осенью рублю и плачу*, / *потому что жалко их, головы подсолнухов, золотые, золотые, падают на землю* // *я забыть тебя прощу, утонуть тебя завою*, / *разобрать тебя на части медные и страшные*, / *чтобы утром пастухи выводили стадо в поле, где оранжевое счастье, где оранжевое счастье* («песенка для дианы»).

Об активизации инфинитива как новом явлении русской грамматики пишет И. Б. Левонтина: «В последние не менее 10 лет или даже 15 появилась и активно используется (в основном в молодежном сленге) новая конструкция: *Достал ныть!*; *Они достали уже травить его! достала писать!* <...> ср. другие инфинитивные конструкции *Ты рехнулся туда ходить*; *Ты с ума сошел с ним спорить*; *У меня нога болит по лестницам ходить*» [Левонтина 2017: 59].

Характерно, что в поэзии Паташинского многие языковые преобразования сконцентрированы в контекстах, на что указывают следующие два примера: *Руки сводит*

тоской. **Жизнь у меня какой, / оказывается, непростой.** Закричу. / **Мальеньким жестом покажу кулак.** / Устану, сам окажусь дурак. // Не умею, но и не пытаюсь понять, / бить не бить, ремня тебе не **ремнять**. / Тоска, руки сводит и подносит к вискам. / Много стран, но ни в одной не **страни**. <...> Горе мне, **меня нельзя зимовать**. / Плюшевый не поддается малине бок. / Мне нужна единственная, но чтобы ее не звать, / приготовлю детский, самый детский совок, / происхождения чтобы не угадать. Вода тебе не **водать**. / **Плестит**, поблескивает. Вот тебе, мать. / Поблескивает, как **никогда** («лирика»); Гертруда ты моя седая, / зачем ты плачешь у костра? / **Слепая ножница остра**, / тугое горло **угадай**. // Гертруда, сталь твоя щедра, / а уголь колок и **лукавен**. / Ты птиц целуешь из-за ставен / ртом **осторожного ядра**. // Гертруда, милая, чудная, / зачем ты песню мне поешь? / Теперь, **наверное**, умрешь. / **Хотя наверное не знаю** («Гертруда ты моя седая...»).

Объем статьи не позволяет комментировать каждое из необычных языковых явлений в этих и других примерах, но необходимо обратить внимание на то, что многие контексты предоставляют возможность альтернативного прочтения: **голо-сом пеший**, вечный беглец востока (не быстрый в своей речи? с низким голосом?); *Рука у груди* — самое лучшее средство, / если неровно **колотит сердце** / с той стороны стеклянной клетушки (глагол можно понимать и как личный, и как безличный); Яблоку некуда падать <...> стоя заснуло, **устало** (слово *устало* — и глагол, и краткое прилагательное); *Руки сводит тоской. Жизнь у меня какой, / оказывается, непростой (слово *жизнь* — мужского рода, если местоимение *какой* понимать как форму именительного падежа, особенно в ритмическом единстве строки, и женского, если это местоимение творительного падежа в синтаксическом единстве предложения). Иногда Паташинский сопоставляет современное и архаическое значение слова: *Теперь, наверное, умрешь. / Хотя наверное не знаю*.*

Подводя итоги, можно сказать, что идиостиль Д. Паташинского в значительной степени уникален, так как множественное преобразование языковых единиц в их взаимовлиянии, вызванное смысловой компрессией, охватывает все уровни языка, объединяет современный литературный язык с элементами диалектов и языковой архаикой. Слово- и формоупотребление в поэтике этого автора нередко загадочно для читателя и вызывает лингвистический интерес.

Литература

Катырев-Ростовский И. М. Повесть князя Ивана Михайловича Катырева-Ростовскаго. СПб.: Изд. Археологической комиссии, 1908. 154 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://booksee.org/book/761635> (дата обращения 30.10.2021).

Левонтина И. Б. Новое в «маргинальном» синтаксисе: *Мама достала орать и уборкой* // Маргиналии-2017: границы культуры и текста. Тезисы докладов. М.: Ин-т русского языка им. В. В. Виноградова РАН, 2017. С. 59.

Малышева А. В. Объектный генитив в русских летописях и современных говорах // Труды Института русского языка им. В. В. Виноградова. III. Диалектология / Отв. ред. выпуска Л. Л. Касаткин. М.: Ин-т русского языка им. В. В. Виноградова, 2014. С. 120–144.

- Паташинский Д. Немного цвета. СПб.: Пушкинский фонд, 2006. 104 с.
- Паташинский Д. Рассвет перед сном. М.: Водолей Publishers, 2008а. 104 с.
- Паташинский Д. Случайная почта. М.: Водолей Publishers, 2008б. 456 с.
- Паташинский Д. Читай меня по губам. М.: Русский Гулливер, 2013. 145 с.
- Паташинский Д. Одиночество это такая комната. М.: ТГ «Иван-чай», 2016. 220 с.
- Паустовский К. Г. Письмо В. В. Навашиной-Паустовской 30.09.1945 [Электронный ресурс]. URL: <http://paustovskiy-lit.ru/paustovskiy/family/valeriya-valishevskaya.htm> (дата обращения 10.05.2021).
- Шведова Н. Ю. Беспредложное падежное примыкание // Русская грамматика: В 2 т. Т. 2. Синтаксис / Отв. ред. Н. Ю. Шведова. М.: Наука, 1980. 717 с.
- Янко-Триницкая Н. А. Синонимические глаголы типа *белеть* — *белеться*, *хвастать* — *хвастаться* // Вопросы культуры речи. Вып. III. М.: Наука, 1961. С. 60–81.

L. V. Zubova

*St. Petersburg State University
(Russia, Saint-Petersburg)
l-zubova@yandex.ru*

POETICS OF DAVID PATASHINSKY

The article analyzes the neology of David Patashinsky, a Russian poet living in America. The attention of the author of the article is focused on several stylistic dominants associated with the deviation from a variety of norms of the modern Russian literary language. These are phonetic, semantic and grammatical deformation of words and forms, non-standard syntax. Particularly interesting are the shifts in lexical semantics caused by metonymy, genitive metaphors, phraseological derivation of images, and synaesthesia. The most numerous in Patashinsky's texts are grammatical anomalies. They affect almost all semantic and grammatical categories. The article examines nominal syncretism, changes in the gender of nouns and the class of adjectives, the transitivity of non-transitive verbs, non-normative reflexivity of verbs, unusual participles, the instrumental adjectival case in the restrictive-explanatory sense, the instrumental case attached to the verb, the dative case as a means of personification, the adverbial government of verbs, constructions with the infinitive adjoining a personal verb form. At the end of the article, some contexts are given in which many linguistic transformations are concentrated. The idiosyncrasy of D. Patashinsky is largely unique, because the multiple transformations of linguistic units in their mutual influence, caused by semantic compression, cover all levels of language and unite modern literary language with elements of dialects and linguistic archaicism. Word and form usage in this author's poetics is often mysterious to the reader and arouses linguistic interest.

Key words: neology, phonetics, semantics, grammar, David Patashinsky.

References

Katyrev-Rostovskii I. M. *Povest' knyazyia Ivana Mikhailovicha Katyreva-Rostovskago* [The Tale of Prince Ivan Mikhailovich Katyrev-Rostovsky]. St. Petersburg: Ed. of the Archaeological Commission, 1908. 154 p. (In Russ.). Available at: URL: <https://booksee.org/book/761635> (accessed 30.10.2021).

Levontina I. B. Novoe v “marginal’nom” sintaksise: Mama dostala orat’ i uborkoi [New in “marginal” syntax: Mama dostala orat’ i uborkoi]. *Marginalii-2017: granitsy kul’tury i teksta. Tezisy dokladov* [Marginalia-2017: The boundaries of culture and text. Abstracts]. Moscow, V. V. Vinogradov Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences, 2017, p. 59. (In Russ.)

Malysheva A. V. Ob’ektnyi genitiv v russkikh letopisyakh i sovremennykh govorakh [Object genitive in the Russian annals and modern dialects]. *Trudy Instituta russkogo yazyka im. V. V. Vinogradova. III. Dialektologiya* [Proceedings of the V. V. Vinogradov Russian Language Institute. III. Dialectology]. Ed. by L. L. Kasatkin. Moscow, V. V. Vinogradov Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences, 2014, pp. 120–144. (In Russ.)

Patashinskii D. *Nemnogo tsveta*. [A bit of color]. St. Petersburg, Pushkinskii Fond Publ., 2006. 104 p.

Patashinskii D. *Odinchestvo eto takaya komnata*. [Loneliness is such a room]. Moscow, TG Ivan-chai Publ., 2016. 220 p.

Patashinskii D. *Rassvet pered snom*. [Dawn before sleep]. Moscow, Vodolei Publ., 2008a. 104 p.

Patashinskii D. *Sluchainaya pochta*. [Random mail]. Moscow, Vodolei Publ., 2008b. 456 p.

Patashinskii D. *Chitai menya po gubam*. [Read my lips]. Moscow, Russkii Gulliver Publ., 2013. 145 p.

Paustovskii K. G. *Pis'mo V. V. Navashinoi-Paustovskoi 30.09.1945* [Letter to V. V. Navashina-Paustovskaya]. (In Russ.). Available at: <http://paustovskiy-lit.ru/paustovskiy/family/valeriya-valishevskaya.htm/> (accessed 10.05.2021).

Shvedova N. Yu. *Bespredlozhnoe padezhnoe primykanie* [Nonprepositional case adjunction]. *Russkaya grammatika* [Russian grammar]: In 2 vol. Vol. 2. Syntax. Ed. by N. Yu. Shvedova. Moscow, Nauka Publ., 1980. (In Russ.)

Yanko-Trinitskaya N. A. [Synonymous verbs of the type belet’ — belet’sya, khvastat’ — khvastat’sya]. *Voprosy kul’tury rechi*, issue III. Moscow, Nauka Publ., 1961, pp. 60–81. (In Russ.)

ПАРАМЕТРЫ ИЗУЧЕНИЯ ИДИОСТИЛЯ В ЛЕКСИКОГРАФИИ

Л. Л. Шестакова

Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН

(Россия, Москва)

lara.shestakova@mail.ru

ЧЕРТЫ ИДИОСТИЛЯ ПИСАТЕЛЯ В ЗЕРКАЛЕ СОВРЕМЕННОГО АВТОРСКОГО СЛОВАРЯ

Рассмотрение термина «идиостиль» в контексте авторской лексикографии высвечивает в нем аспект, связанный с понятием характерного / особенного / выразительного, формирующего индивидуальный почерк писателя. Это коррелирует с основной задачей авторских словарей, которая, по мнению В. П. Григорьева, заключается в фиксации выразительных средств автора и установлении его индивидуально-стилевых особенностей в их взаимодействии и единстве. Двойственности этой задачи соответствуют две разновидности идиостилевых словарей — дифференциальных по составу лексических единиц и полных по этому признаку. Обзор современных авторских словарей идиостилевой направленности показывает, что лексикографы активно используют жанр дифференциального словаря, объектом описания которого являются слова — маркеры идиостиля и авторского мировидения. Такой выбор предопределен разными факторами, и прежде всего, возможностью детального представления единиц конкретного класса как спецификаторов идиостиля в рамках отдельного словаря, с применением соответствующей особенностям этих единиц методики лексикографирования. В статье к авторским дифференциальным идиостилевым словарям отнесены: словари ключевых слов; словари авторских неологизмов; словари, описывающие средства словесной образности, и некоторые др. Разбираются словари названных разновидностей, построенные на материале произведений писателей и поэтов XIX–XX вв.

Ключевые слова: идиостиль, идиолект, авторская лексикография, авторский словарь, словарная статья, ключевое слово, неологизм, эпитет.

Следует признать, что общепринятого определения термина «идиостиль», как и термина «идиолект», в настоящее время не существует. Об этом свидетельствуют, в частности, последние работы обзорного, уточняющего характера, в которых затрагивается идиостилевая проблематика; см., к примеру: [Леденева 2001; Чернышева 2010; Старкова 2015]. В указанных и других работах приводятся определения

идиостиля, применяемые в рамках разных исследовательских направлений (стилистики художественной речи, коммуникативной стилистики, лингвистической поэтики, когнитивной лингвистики, психолингвистики и т. д.). Это подводит к вопросу о том, плодотворно ли сегодня стремление сформулировать какое-то одно определение идиостиля. В то же время данное понятие должно быть отражено в изданиях, преследующих просветительские цели, — в лингвистических словарях, справочниках и энциклопедиях. И надо отметить, что в некоторых трудах этого жанра объяснения термина «идиостиль», в сопоставлении с термином «идиолект», удовлетворяют разным подходам к изучению авторских стилей. См., например, словарную статью **«ИДИОСТИЛЬ (ИНДИВИДУАЛЬНЫЙ СТИЛЬ)»** в энциклопедии «Кругосвет», написанную Н. А. Фатеевой. Здесь идиостиль понимается в общем плане как «система содержательных и формальных лингвистических характеристик, присущих произведениям определенного автора, которая делает уникальным воплощенный в этих произведениях авторский способ языкового выражения». Возьмем для сравнения статью **«ИДИОСТИЛЬ (индивидуальный стиль, идиолект)»** из «Стилистического энциклопедического словаря русского языка» [Котюрова 2003]. В ней дано вначале комплексное определение, соотносимое с понятиями идиостиля и идиолекта: «совокупность языковых и стилистико-текстовых особенностей, свойственных речи писателя, ученого, публициста, а также отдельных носителей данного языка», затем оно дифференцируется применительно к каждому из этих понятий.

Специалисты, работающие в области авторской лексикографии (АЛ), используют оба названных термина, правда, не всегда их определяя. Обращение в контексте АЛ конкретно к термину «идиостиль» высвечивает в нем, прежде всего, аспект, связанный с понятием характерного / особенного / выразительного, формирующего индивидуальный почерк творческой языковой личности. И это коррелирует с общим представлением о задачах авторских словарей. По мнению В. П. Григорьева, основная их задача заключается в том, чтобы «зафиксировать выразительные средства того или иного автора, установить индивидуально-стилевые особенности в их взаимодействии и единстве» [Григорьев 1971: 944] (обратим внимание на смысловое и формальное пересечение этой цитаты с приведенными выше словарными толкованиями идиостиля). Определению двойственной задачи авторских словарей, данному В. П. Григорьевым, можно поставить в соответствие две разновидности таких словарей по признаку лексической полноты / неполноты (дифференциальности) состава единиц. Задачу фиксации и представления в том или ином виде «выразительных средств» (в широком понимании этого термина) решают словари дифференциальные, а задачу установления индивидуально-стилевых особенностей «в их взаимодействии и единстве» могут решать словари, полные по лексическому составу единиц и принципам их описания.

Напомним, что в истории отечественной АЛ идиостилевое направление было задано полными словарями, и конкретно — словарями горьковской серии, реализовавшими идеи Б. А. Ларина. В отличие от относительно полного «Словаря

языка Пушкина», не ставившего себе целью «анализ индивидуального пушкинского словоупотребления во всех его стилистических подробностях» [Винокур 1949: 18], Словарь М. Горького сразу задумывался как «неограниченно полный» объяснительный словарь, отражающий семантико-стилистическую систему изучаемого автора. «В словаре писателя, — отмечал Б. А. Ларин, — <...> должен быть показан авторский стиль, который проявляется не только в выборе слов и словоупотреблении, но еще более в компоновке слов, распорядке и композиции словесных цепей, в эффектах смысловой двуплановости и многоплановости, в лейтмотивах, обогащенных повторах, рефренах, параллелизмах большого контекста и т. д.» [1962: 7]. Это представление отразилось в ряде авторских толково-стилистических словарей — как целиком основанных на ларинских принципах, так и ориентированных на следование этим принципам. Иллюстрацией первого может служить двуязычный «Словарь поэзии Николы Вапцарова» [1998–2009–], работа над которым продолжается в Санкт-Петербургском университете, примерами второго — недавние по времени выхода словари языка С. Есенина, в частности [Шипулина 2013].

Внимательный взгляд на АЛ последних десятилетий показывает, однако, что в качестве релевантного специфике авторского стиля лексикографы рассматривают в первую очередь жанр дифференциального словаря, представляющего тот или иной класс слов — маркеров идиостиля и авторского мировидения. Причем не произвольно выбранный лексический класс, а определенный составителем словаря на основе собственного исследовательского опыта, опыта специалистов по творчеству конкретного автора, с использованием выработанных критериев выявления соответствующих лексических единиц и т. д. Дифференциальные словари, фиксируя стиле- и мирообразующие единицы авторского лексикона, своего рода спецификаторы идиостиля (точнее, идио- и идеостиля), описывают их по ряду параметров, что позволяет увидеть эти единицы как функционирующие и многосторонне проявляющие себя в текстах.

К авторским дифференциальным идиостилевым словарям можно отнести: современные словари ключевых слов; словари авторских неологизмов; справочники, представляющие внелитературную лексику (например, диалектизмы) как ведущее у писателя стилистическое средство; словари фразеологизмов, демонстрирующие выбор автором тех или иных устойчивых сочетаний и их преобразования; словари, описывающие средства словесной образности, и др. Рассмотрим некоторые из названных разновидностей словарей.

Авторские словари ключевых слов, или идиоглосс, текстом, лексических маркеров и т. п., напрямую отражают (хотя и в разной степени) понимание идиостиля как формы существования авторского мира, как «особого модуса» его лингвистического конструирования [Золян 1989]. Например, работа над «Словарем языка Достоевского» привела его составителей к выделению «идиоглосс» — слов, которые особенно важны для Достоевского, «играют главную роль в числе используемых им изобразительных средств, несут ключевые идеи его миропонимания, характеризуют

неповторимый идиостиль автора» [Словарь языка Достоевского 2001, 1: XIV]. В разных томах «Идиоглоссария» Достоевского описаны слова: *авось, ад, ангел, бедный, бездна, бес, Бог, вдруг, вопрос, гордость, грех, губить, давеча, деньги, дурак, европейский, жалкий, жизнь, завтра, зло и др.* [Словарь языка Достоевского 2008–2017—]¹.

В «Словаре языка Михаила Шолохова» [2005] для обозначения основной единицы словника используется термин *текстема*, передающий концептуальное понятие, связанное с выражением авторских идей и представлений. Это, например, текстемы: *Дон, земля, казак, конь, степь, чернозем.*

В отличие от названных изданий «Словарь ключевых слов поэзии Георгия Иванова» [Тарасова 2008] представляет опыт лексикографического представления поэтического авторского стиля [здесь и далее подчеркнуто нами. — Л. Ш.]. Понимая ключевые слова как семантически и эстетически нагруженные элементы идиостиля, И. А. Тарасова многопланово характеризует каждую из 25 таких единиц, выбранных из произведений Г. Иванова по определенной методике. Среди них лексемы: *Бог, весна, вечность, дом, нежный, Россия, синий, смерть, снег, счастье, черный.* Обратим внимание на то, что в этом словаре для систематизации и описания семантических связей между ключевым словом и его идиостилевыми партнерами используется понятие лексических функций (синтагматических и парадигматических). Примеры, иллюстрирующие типовые и индивидуальные функции конкретного ключевого слова, например, *снег*, позволяют увидеть основные направления его ассоциирования в авторской поэтической картине мира.

Не менее значима, в рассматриваемом аспекте, группа словарей неологизмов (или окказионализмов, новообразований и т. п.), призванных показать словотворчество того или иного автора как характерную черту его индивидуального стиля. Создатели таких словарей небезосновательно полагают, что в созданных автором словах отражаются особенности его мировидения. Вот мнение на этот счет составителей словаря новообразований Е. Евтушенко: «В полной мере языковая картина мира в авторском преломлении проявляется в авторских новообразованиях» [Намитоква, Нефляшева 2009: 8]².

Очевидно, что наиболее показательны здесь словари неологизмов поэтов Серебряного века — В. Хлебникова, Игоря-Северянина, В. Маяковского [Перцова 1995; Никульцева 2008; Валавин 2010]. У каждого из названных поэтов типичное для этой литературной эпохи словотворческое начало обрело характер индивидуально-стилистической черты. Хотя указанные словари выстроены по разным схемам [Шестакова 2011, 2019; Козинец 2019; Николина 2020], наличие в них одного объекта описания позволяет сопоставлять массивы авторских новообразований,

¹ Подробнее о лексикографировании идиостиля Достоевского см. в данном издании статью Н. А. Фатеевой «К вопросу об изучении идиостиля Ф. М. Достоевского».

² Добавим, что этот словарь составители склонны рассматривать как фрагмент большого словаря языка Евтушенко: «Словотворчество Евг. Евтушенко как яркая составная часть его идиолекта и идиостиля может быть положено в основу создания фрагмента его словаря как “Словаря одного поэта”» [Там же: 9].

выявляя тем самым сходства и различия в неологизации как идиостилевой черте каждого из них. Отметим в связи с этим особенность словаря В. В. Никульцевой, в котором неологизмы Игоря-Северянина даны в сравнении с аналогичными или сходными словами других поэтов Серебряного века, что дает читателю возможность непосредственно увидеть точки сближения поэтов в общем неологическом процессе. См. статьи к словам: *онежить* (здесь для сравнения даны примеры из В. Хлебникова и А. Белого), *сверхдреднот* (пример из Маяковского), *тесень* (пример из Цветаевой) и др.

В идиостилевом отношении интерес представляют не только словари, содержащие полный (либо относительно полный) корпус новообразований поэта или писателя, но и неологические справочники к отдельным произведениям, наглядно демонстрирующим словотворчество автора как черту его стиля. Примером такого опыта может служить «Словарь неологизмов из романа А. Белого “Москва”» [Кандова 2014]³. Следует сразу сказать, что этот словарь, задуманный и частично воплощенный непрофессиональным лексикографом, точнее определить как предварительные материалы к словарю⁴. Но интересен он именно стремлением представить неологизмы отдельного, столь сложного произведения, как роман «Москва». Включенные в словарь лексемы описываются по-разному: одни кратко толкуются, другие иллюстрируются примерами разной степени протяженности. Иногда автор дает и толкование, и иллюстрацию, в трудных случаях сопровождает свои предположения знаком вопроса. См. несколько примеров из этого словаря:

азинька — («поглазела растерянной азинькой»)

ангелика — ангел в ж. р.

арфичный — (звук как у арфы?)

бастиализм — (от «Бастилия»? — «чёрствая страстность, в годах нагнетаяся, переходила в мучительную, беспредметную ярость, слагавшую образы бастиализма»)

бесстроица — беспорядок

вздеочный — (-ный взгляд; воздеть кверху, глядеть вверх)

дзанкнуть — («из комнат послышался звук: что-то гекнуло там; и затем что-то дзанкнуло»).

Обзор материалов данного словаря показывает, что часть из приводимых автором лексем не относится к неологизмам (например, слова *алаишить*, *брылотряс*, *впробегушки* зафиксированы в Словаре Даля, к которому А. Белый, как известно, часто обращался), так что при использовании этих материалов единицы словника необходимо перепроверять⁵.

³ Отметим с сожалением, что до сих пор в распоряжении исследователей нет словаря неологизмов А. Белого, хотя уже предпринималась попытка его создания [Тарумова, Шумарина 2001].

⁴ Материалы содержат слова на буквы А–Д, Ж–З, П–С (в общей сложности более 1 тыс. слов).

⁵ Проблема отнесения слов к авторским неологизмам и составления словарей таких единиц сложна и многократно обсуждалась специалистами. Как видно по рассмотренному опыту, со временем она не утрачивает своей остроты.

Имея в виду, что другие словари авторских неологизмов разбирались в ряде работ (см. ссылки, приведенные выше в связи с вопросом об устройстве таких словарей), сделаем к сказанному только одно добавление. Касаясь идиостилевой направленности словарей неологизмов, можно говорить об уточнении понятия «идиостиль» — в той части, которая связана с подбором (отбором, выбором) языковых единиц автором произведения. Этот компонент, напомним, присутствует во многих определениях идиостиля, например, в трактовке его как системы «эстетический-творческого подбора, осмысления и расположения различных речевых элементов» [Виноградов 1961: 85] или системы, возникающей в результате «применения своеобразных принципов отбора, комбинирования и мотивированного использования элементов языка» [Пищальникова 1992: 20–21]).

В случаях с новыми словами, очевидно, сложнее говорить о собственно «отборе» лексических единиц. Если даже авторские неологизмы строятся по имеющимся моделям, они представляют собой новые языковые сущности — те, которые не отобраны из состава имеющихся, а впервые созданы — и в этом своем качестве выступают как единицы авторского лексикона, комбинируются с другими его элементами, участвуя в формировании целостного индивидуального стиля.

Отдельного внимания заслуживают авторские идиостилевые словари, описывающие средства словесной образности — метафоры, сравнения, эпитеты, устойчивые образные выражения и т. д. В качестве примера приведем «Словарь эпитетов Ивана Бунина» [Краснянский 2006]. По мнению его составителя, известного специалиста по языку Бунина, «через эпитет проявляются многие особенности <...> поэтического словоупотребления» Бунина [Там же, I: 6]. Добавим к этому, что «через эпитет» ясно просматриваются черты авторского мира писателя в его цветовом, световом, звуковом и ином признаковом воплощении.

Словарь содержит значительный объем адъективов — это около 8 тыс. единиц, выбранных из произведений Бунина разных жанров, и почти 100 тыс. словоупотреблений.

Задаче идиостилевого словаря средств образности соответствует выбор в качестве заголовочной единицы словарной статьи собственно признакового слова, а не предметного (обычно выбираемого в качестве вокабулы в словарях эпитетов). Структура статьи, ориентированная на достаточно полное описание такого слова, включает восемь зон — от зоны словарных заголовков до зоны отсылочного списка адъективных сложений [Там же: 14]. Каждая зона имеет свою специфику, определяемую языковым наполнением самих текстов — источников словаря. Например, «заголовочные формы могут не совпадать с привычными для общих словарей русского языка, т. к. они сближены с лексико-грамматической реальностью текстов» [Там же]. А количественные данные, приводимые в статьях, указывают и на общее число употреблений слова, и на употребление его в стихах и прозе (именно в такой последовательности). См. некоторые примеры словарных статей, среди которых есть и статьи к ключевым эпитетам Бунина: Белый (1013; 188+825), Большой (857; 40+817), Воздушный (26; 15+11), Звонкий (68; 17+51), Красный (430; 60+370), Светлый (297; 86+211), Скорбный (43; 24+19), Темный (746; 187+559). В словаре

выделяется целый ряд адъективов, встречающихся только в стихах или только в прозе (это передается сокращениями «с» и «п»), ср.: Богатырский (2с), Голубиный (4п), Путеводные (3с), Рослый (22п), Синеперый (4с). Это позволяет говорить как об общей части единиц в корпусе эпитетов Бунина, придающих единство его художественному стилю, так и об отдельных частях, о соотношении поэтического и прозаического начал в употреблении признаков слов.

Важное место занимает в статье зона сочетаемости. В ней представлено отмечаемое в текстах Бунина многообразие связей признаков слов, при этом сами они широко реализуют себя семантически. Вот, к примеру, далеко не полный перечень существительных, приведенных в статье Дикий (конкретно — в разделе, представляющем необособленную полную форму прилагательного): *балаганищина, бездна, бессознание, болота, борьба, буйвол, ватага, век, величие, веселость, весть, взгляд, взморье, волчец, голос, дебрь, дылда, жизнь, завыванье, край, красота, лавр, мак, Москва, мужичество, нечто, ничто, океан, орды, песнь, печаль, Полночный Ветер, природа, равнины, север, скалы, темь, трава, ужас, утки, хохот, чирки и др.* Существенно, что сочетания «непривычные, необычные», по определению автора, равно как и характерные для Бунина, иллюстрируются цитатами. В рассмотренной статье цитаты сопровождают, например, сочетания *дикое бессознание, дикие глаза, дикое небо* (из приведенных примеров неоднократно встречается у писателя сочетание *дикие глаза*, остальные отмечаются по одному разу): «— Когда я увидел ее мертвой, я забыл всё в мире. Я сидел и только смотрел на нее. Потом, в таком же *диком бессознании*, стал прибирать ее и комнату...» (Дело корнета Елагина); «У серба было сизое рябое лицо, синеватые белки *диких глаз*, серебряная серьга в ухе <...>» (Чаша жизни); «*Дикое, черно-синее небо* до зенита пылало пожарами, кровавым пламенем дымных, разрушающихся храмов, дворцов и жилищ» (Безумный художник).

Рассмотренный словарь — это пока единственный опыт детального лексикографического описания эпитетов как важной составляющей авторского идиостиля.

Не касаясь в нашей статье других аспектов, так или иначе связанных с заявленной темой, подведем некоторые итоги сказанному.

Анализ современных авторских словарей идиостилевой направленности показывает, что лексикографы активно используют жанр дифференциального словаря, объектом описания которого являются стиле- и мирообразующие единицы лексикона писателя. Такой выбор предопределен разными факторами, и прежде всего, возможностью детальной словарной интерпретации единиц конкретного класса в рамках отдельного словаря, с применением соответствующей особенностям этих единиц методики лексикографирования. Причем, отметим, при описании единиц одного и того же класса (например, неологизмов), принадлежащих разным авторам, методика может варьироваться. И это мы склонны рассматривать не как недостаток, а как достоинство описания, поскольку в авторской лексикографии едва ли возможны универсальные решения, подходящие для представления языка и идиостиля любого автора.

Литература

- Валавин В. Н. Словотворчество Маяковского: Опыт словаря окказионализмов. М.: Издательский центр «Азбуковник», 2010. 622 с.
- Виноградов В. В. Проблема авторства и теория стилей. М.: Гослитиздат, 1961. 614 с.
- Винокур Г. О. Словарь языка Пушкина // Проект Словаря языка Пушкина. М.; Л., 1949. С. 5–27.
- Григорьев В. П. Словари // Краткая литературная энциклопедия. Т. 6. М., 1971. С. 943–945.
- Золян С. Т. От описания идиолекта — к грамматике идиостиля // Язык русской поэзии XX века. Сб. науч. тр. М., 1989. С. 238–259.
- Кандова Я. Словарь неологизмов из романа А. Белого «Москва» (2014) [Электронный ресурс]. URL: <http://newlit.ru/~kandova/5219.html>
- Козинец С. Б. Разные подходы — разные словари: особенности лексикографирования окказионализмов // Национальные коды в языке и литературе. Современные языки в новых условиях коммуникации: сборник статей по материалам Междунар. науч. конф. «Национальные коды в языке и литературе». Нижний Новгород, 2019. С. 78–85.
- Котюрова М. П. Идиостиль (индивидуальный стиль, идиолект) // Стилистический энциклопедический словарь русского языка / Под ред. М. Н. Кожинной. М., 2003. С. 95–99.
- Краснянский В. В. Словарь эпитетов Ивана Бунина: Т. 1–2. Елец: ЕГУ им. И. А. Бунина, 2006.
- Ларин Б. А. Основные принципы Словаря автобиографической трилогии М. Горького // Словоупотребление и стиль М. Горького. Л., 1962. С. 3–11.
- Леденева В. В. Идиостиль (к уточнению понятия) // Филологические науки. 2001. № 5. С. 38–41.
- Намитокова Р. Ю., Нефляшева И. А. Слова поэта: Опыт словаря авторских новообразований Евгения Евтушенко. Майкоп: ООО «Качество», 2009. 304 с.
- Николина Н. А. Словари индивидуально-авторских новообразований в художественной речи // Славянская дэръватаграфія / А. А. Лукашанец [нав. рэд.] Мінск: Права і эканоміка, 2020. С. 249–255.
- Никульцева В. В. Словарь неологизмов Игоря-Северянина. М.: Издательский центр «Азбуковник», 2008. 380 с.
- Перцова Н. Словарь неологизмов Велимира Хлебникова. Wiener Slawistischer Almanach. Sbd. 40. Wien; Moskau, 1995. 560 с.
- Пицальникова В. А. Проблема идиостиля. Психолингвистический аспект. Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 1992. 73 с.
- Словарь поэзии Николы Вапцарова: Опыт лексикографического описания болгарского художественного текста. Вып. 1–3 / Отв. ред. Г. В. Крылова. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1998–2009—.
- Словарь языка Достоевского. Лексический строй идиолекта. Вып. 1 / Гл. ред. чл.-корр. РАН Ю. Н. Караулов. М.: Азбуковник, 2001. 442 с.

Словарь языка Достоевского. Идиоглоссарий. Т. 1–4 / Гл. ред. чл.-корр. РАН Ю. Н. Караулов. М.: Азбуковник, 2008–2017–.

Словарь языка Михаила Шолохова / Под ред. Е. И. Дибровой. М.: Азбуковник, 2005. 965 с.

Старкова Е. В. Проблема понимания феномена идиостиля в лингвистических исследованиях // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2015. № 5. С. 75–81.

Тарасова И. А. Словарь ключевых слов поэзии Георгия Иванова. Саратов: Издательский центр «Наука», 2008. 208 с.

Тарумова Н. Т., Шумарина И. В. Проект словаря неологизмов Андрея Белого // Текст. Интертекст. Культура: Мат-лы Междунар. науч. конф. (Москва, 4–7 апреля 2001 г.). М., 2001. С. 102–107.

Фатеева Н. А. Идиостиль (индивидуальный стиль) // Энциклопедия «Кругосвет». [Электронный ресурс] URL: https://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/lingvistika/IDIOSTIL_INDIVIDUALNI_STIL.html (дата обращения 12.01.2021).

Чернышева Т. А. Идиостиль: Лингвистические контуры изучения // Вестник Череповецкого государственного университета. 2010. № 1. С. 30–34.

Шестакова Л. Л. Русская авторская лексикография: Теория, история, современность. М.: Языки славянских культур, 2011. 464 с.

Шестакова Л. Л. Авторские неологизмы как предмет лексикографического описания // Труды Института русского языка им. В. В. Виноградова. Вып. 19. М., 2019. С. 244–252.

Шипулина Г. И. Словарь языка Есенина. Имя существительное. Баку: Мутарджим, 2013. 588 с.

L. L. Shestakova

*V. V. Vinogradov Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences
(Russia, Moscow)*

lara.shestakova@mail.ru

FEATURES OF THE WRITER'S IDIOSTYLE IN THE MIRROR OF A MODERN AUTHOR DICTIONARY

Within the context of the author lexicography the review of the term “idiostyle” highlights the concept of characteristics, features or expressiveness, that determines the writer’s manner. That relates to the main task of the author dictionaries which, according to V. P. Grigoriev, is to fix the author’s expressive means and establish his individual stylistic features. The duality of this problem creates two varieties of idiostyle dictionaries: the differential in the composition of lexical units and the complete one. The review of the modern author dictionaries of the idiostyle type shows that lexicographers actively use the genre of the differential dictionary which describes the

significant words of the idiostyle and the author's worldview. The choice is predetermined by various factors, and first of all, the possibility of a detailed representation of units of a particular class as idiostyle specifiers within a separate dictionary using the lexicography techniques. In the article the author's differential idiostyle dictionaries include: keywords dictionaries; dictionaries of author's neologisms; dictionaries describing the means of verbal imagery, and some others. The author analyzes the dictionaries of the above-named varieties based on the works of writers and poets of the XIX–XX centuries.

Key words: idiostyle, idiolect, author lexicography, author dictionary, dictionary entry, key word, neologism, epithet.

References

Chernysheva T. A. [Idiostyle: Linguistic contours of study]. *Vestnik Cherepovetskogo gosudarstvennogo universiteta*. 2010, no. 1, pp. 30–34. (In Russ.)

Fateeva N. A. [Idiostyle (Individual Style)] *Entsiklopediya "Krugosvet"* [Encyclopedia "Krugosvet"]. (In Russ.). Available at: https://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/lingvistika/IDIOSTIL_INDIVIDUALNI_STIL.html. (accessed 12.01.2021)

Grigoriev V. P. [Dictionaries]. *Kratkaya literaturnaya entsiklopediya* [Brief literary encyclopedia]. Vol. 6. Moscow, 1971, pp. 943–945. (In Russ.)

Kandova Ya. *Slovar' neologizmov iz romana A. Belogo "Moskva"* [Dictionary of neologisms from the novel "Moscow" by A. Bely]. 2014. Available at: <http://newlit.ru/~kandova/5219.html>. (accessed 11.01.2021)

Kozinets S. B. [Different approaches — different dictionaries: Features of lexicographical recording of occasionalisms]. *Natsional'nye kody v yazyke i literature. Sovremennyye yazyki v novykh usloviyakh kommunikatsii: sbornik statei po materialam Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii "Natsional'nye kody v yazyke i literature"* [National identity through language and literature. Modern languages in the new conditions of communication: a collection of articles based on the materials of the International Scientific Conference "National Codes in Language and Literature"]. Nizhny Novgorod, 2019, pp. 78–85. (In Russ.)

Kotyurova M. P. [Idiostyle (Individual Style, Idiolect)]. *Stilisticheskii entsiklopedicheskiy slovar' russkogo yazyka* [Stylistic encyclopedic dictionary of the Russian language]. Moscow, 2003, pp. 95–99. (In Russ.)

Krasnyanskii V. V. *Slovar' epitetoiv Ivana Bunina* [Dictionary of Ivan Bunin's epithets]. Vol. 1–2. Yelets, Yelets State Univ. named after I. A. Bunin Publ., 2006.

Larin B. A. [Basic principles of Dictionary of M. Gorky's autobiographical trilogy]. *Slovopotrebleniye i stil' M. Gor'kogo* [Word usage and style of M. Gorky]. Leningrad, 1962, pp. 3–11. (In Russ.)

Ledeneva V. V. [Idiostyle (clarifying the concept)]. *Filologicheskie nauki*, 2001, no. 5, pp. 38–41. (In Russ.)

Namitokova R. Yu., Neflyasheva I. A. *Slova poeta: Opyt slovaryav avtorskikh novobrazovaniy Evgeniya Evtushenko* [The words of a poet: The experience of a dictionary of Evgeny Evtushenko's neologisms]. Maikop, OOO Kachestvo Publ., 2009. 304 p.

Nikolina N. A. [Dictionaries of individual author's innovations in the art of speech]. *Slavyanskaya deryvatografiya* [Slavic derivatography]. Minsk, 2020, pp. 249–255. (In Russ.)

Nikul'tseva V. V. *Slovar' neologizmov Igorya-Severyanina* [Dictionary of Igor-Severyanin's neologisms]. Moscow, Azbukovnik Publ., 2008. 380 p.

Pertsova N. *Slovar' neologizmov Velimira Khlebnikova* [Dictionary of Velimir Khlebnikov's neologisms]. Wiener Slavistischer Almanach. Sonderband 40. Wien; Moskau, 1995, 560 p.

Pishchal'nikova V. A. *Problema idiostilya. Psikholingvisticheskii aspekt* [The issue of idiostyle. Psycholinguistic aspect]. Barnaul, Altai University Publ., 1992. 73 p.

Shestakova L. L. *Russkaya avtorskaya leksikografiya: Teoriya, istoriya, sovremennost'* [Russian author's lexicography: Theory, history, modernity]. Moscow, YaSK Publ., 2011. 464 p.

Shestakova L. L. [Author's neologisms as an object of lexicographic description]. *Trudy Instituta russkogo yazyka im. V. V. Vinogradova* [Proceedings of the V. V. Vinogradov Russian Language Institute]. Issue 19. Moscow, 2019, pp. 244–252. (In Russ.)

Shipulina G. I. *Slovar' yazyka Esenina. Imya sushchestvitel'noe* [Dictionary of Yezenin's language. The noun]. Baku, Mutardzhim Publ., 2013. 588 p.

Slovar' poezii Nikoly Vaptsarova: Opyt leksikograficheskogo opisaniya bolgarskogo khudozhestvennogo teksta [Dictionary of Nikola Vaptsarov's poetry: An attempt of lexicographic description of the Bulgarian literary text]. Vol. 1–3. St. Petersburg, St. Petersburg University Publ., 1998–2009–.

Slovar' yazyka Dostoevskogo. Leksicheskie stroi idiolekta [Dictionary of the language of Dostoevsky. The Lexical structure of the idiolect]. Vol. 1. Ed. by Yu. N. Karaulov. Moscow, Azbukovnik Publ., 2001. 442 p.

Slovar' yazyka Dostoevskogo. Idioglossarii [Dictionary of the language of Dostoevsky. Idioglossary]. Vol. 1–4. Ed. by Yu. N. Karaulov. Moscow, Azbukovnik Publ., 2008–2017–.

Slovar' yazyka Mikhaila Sholokhova. [Dictionary of the language of Mikhail Sholokhov]. Ed. by E. I. Dibrova. Moscow, Azbukovnik Publ., 2005. 965 p.

Starkova E. V. [The problem of understanding the phenomenon of idiostyle in linguistic research]. *Vestnik Vyatskogo gosudarstvennogo humanitarnogo universiteta*, 2015, no. 5, pp. 75–81. (In Russ.)

Tarasova I. A. *Slovar' klyuchevykh slov poezii Georgiya Ivanova* [Dictionary of key words of George Ivanov's poetry]. Saratov, Nauka Publ., 2008. 208 p.

Tarumova N. T., Shumarina I. V. [Project of a dictionary of neologisms of Andrew Bely]. *Tekst. Intertekst. Kul'tura: Materialy Mezhdunar. nauch. konf. (Moskva, 4–7 aprelya 2001 g.)* [Text. Intertext. Culture: Materials of the International Scientific Conference (Moscow, April 4–7, 2001)]. Moscow, 2001, pp. 102–107. (In Russ.)

Valavin V. N. *Slovotvorchestvo Mayakovskogo: Opyt slovaryia okkazionalizmov* [Mayakovsky's word coinage: An attempt of the dictionary of occasionalisms]. Moscow, Azbukovnik Publ., 2010. 622 p.

Vinogradov V. V. *Problema avtorstva i teoriya stilei* [The problem of authorship and the theory of styles]. Moscow, Goslitizdat Publ., 1961. 614 p.

Vinokur G. O. [Dictionary of the Pushkin's language] *Proekt Slovarya yazyka Pushkina* [Project of the Pushkin's language dictionary]. Moscow; Leningrad, 1949, pp. 5–27. (In Russ.)

Zolyan S. T. [From the description of an idiolect — to the grammar of an idiostyle]. *Yazyk russkoi poezii XX veka* [The language of Russian poetry of the twentieth century]. Moscow, 1989, pp. 238–259. (In Russ.)

С. С. Волков

*Институт лингвистических исследований РАН
(Россия, Санкт-Петербург)
sergejvolkov2006@yandex.ru*

СОЧЕТАНИЯ АНТРОПОНИМОВ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ XVIII ВЕКА (лексикографический аспект)

В статье предлагается описание особого рода устойчивых словосочетаний — поэтических формул с антропонимами (мифонимами, теонимами, библеизмами и историческими именами) в русской поэзии XVIII века. Основными отличительными чертами поэтических формул являются воспроизводимость, понятность внутренней формы и экспрессивность. Рассматривается возможность включения поэтических формул как особого объекта лексикографического описания в словарную статью «Словаря антропонимов в русской поэзии XVIII века», который в настоящее время составляется в ИЛИ РАН (Санкт-Петербург). В первую очередь в Словаре должны получить описание те поэтические формулы, в которых имена собственные уже подверглись семантическому изменению, т. е. в антономазии, олицетворении и пр., а также «антропонимические» рифмы — поэтические формулы, элементы которых находятся в рифменной позиции. Поэтические формулы с антропонимами будут расположены в специальном разделе словарной статьи в зависимости от их семантического статуса. Описание поэтических формул с именами собственными в Словаре позволит более полно установить репертуар собственных имен в поэзии XVIII века, рельефно показать их внутренние связи, зафиксировать их совместную встречаемость и активность в русском антропонимиконе XVIII в.

Ключевые слова: фразеологические единицы, антропонимы, словарь, поэтическая формула, поэзия XVIII века.

1. Одной из новых стратегий «Словаря антропонимов в русской панегирической поэзии XVIII века» (см. [Матвеев 2020]), над которым в настоящее время идет работа в Институте лингвистических исследований РАН, могла бы стать демонстрация *сочетаний антропонимов* в поэзии XVIII века. Нет сомнения в том, что любой читатель, обратившийся к поэтическому панегирическому тексту этого периода (хотя бы к прекрасным одам А. П. Сумарокова, М. В. Ломоносова, В. П. Петрова, Е. И. Кострова), может заметить, что прецедентные антропонимы (мифоантропонимы, теонимы, библейские и исторические имена) довольно часто употребляются

не изолированно, а создают в тексте некоторые «группы», «комбинации», вступают в некие «дружеские союзы» (бинарные или, реже, насчитывающие три и более компонентов), короче говоря — особого рода словесные комплексы. Качественные и количественные характеристики такого словесного комплекса, его состав могут варьироваться, может меняться последовательность его компонентов, но все же сохраняется интуитивное ощущение цельности такой конструкции, ее внутреннего постоянства. Возможно, такие комбинации имен собственных, создающих в определенной степени сакральную ауру поэтического текста и окружающих его «главное», «стержневое» имя (*Петр Великий, Елизавета, Екатерина, Румянцев, Орлов, Потемкин, Павел, Александр* и пр.) образно-символическим ореолом, представляют собой специфическую черту панегирической культуры XVIII века [Живов 2002: 461–531].

Формулы народного поэтического и народного разговорного языка типа *злато и серебро*¹, *семо и овамо, честь и слава, ни шатко, ни валко, душой да телом, путь-дорога, трава-мурава, нагота и босота, такой-сякой, чижик-пыжик, гуси-лебеди* и многие другие давно известны исторической лексикологии и фразеологии. Эти единицы и сходные с ними получали такие наименования, как *гендиадис* (А. А. Потебня), *парные слова* (Н. Н. Дурново), *лексическая геминация* (Н. Боровская), *парные сочетания синонимов* (А. П. Евгеньева), *обороты тавтологического типа* (Л. И. Ройзензон), *биномы и репрезентативные пары* (А. Т. Хроленко), *формульные выражения* (Е. И. Зиновьева) и т. п.² И. А. Оссовецкий на фольклорном материале предлагал рассматривать их как стабильные синтаксические конструкции со словами-символами [Оссовецкий 1975: 72], а В. В. Колесов оценивал такие поэтические сочетания как художественно-языковые единства, способные к развитию переносных значений [Колесов 1989: 144–147]. Авторы опыта словаря «Поэт и слово» указывают на *беллетристические формулы* [Григорьев 1973: 122]. В такой неоднозначной терминологической ситуации нам кажется более целесообразным пользоваться нейтральным термином *поэтическая формула* — устойчивый словесный комплекс поэтического текста, обладающий рядом константных свойств.

Особо интересными представляются те формулы в поэтическом тексте, которые составлены из имен собственных (хотелось бы использовать для их обозначения термин *антропонимная формула*, но он уже получил другое значение, см. [Подольская 1978: 35–36; Супрун 2011: 136]). Для нашего словарного проекта, как уже указано выше, релевантны антропонимы — теонимы, антропомифонимы, библейские и исторические имена XVIII века. Приведем здесь несколько показательных примеров из поэтического наследия М. В. Ломоносова:

«Ликуй же светло, хор наук, / Открыл что Петр с Екатериной» [Ломоносов, 8: 58]; «Исполнен я веселья ныне, / Что вновь дела мои растут, — / Вещает Петр к Екатерине» [Там же: 98]; «Великий Петр нам дал блаженство, / Елисавета —

¹ Ср. у М. В. Ломоносова: «Серебро и злато истекает / Во всем наследии Твоем» [Ломоносов, 8: 206].

² Более полное описание терминов см. [Артамонова 2005: 3–4; 2012: 214–217].

совершенство [Там же: 101]; «Исполнил Бог свои советы / С желанием Елисаветы: / Красуйся светло, Русский род. / Се паки Петр с Екатериной / Веселья общаго причиной: / Ликуйте, сонмы многих вод» [Там же: 128]; «К утехе Росского народа / Петра с Екатериной вновь / Считает щастье и порода, / Пригожство, младость и любовь» [Там же: 129]; «Мы видим, что в Тебе единой / Великий Петр с Екатериной / К блаженству нашему живет» [Там же: 221].

Впрочем, поэтическая формула может быть заполнена и топонимами (в том числе гидронимами — названиями рек), например:

«Ея <Анны Иоанновны> взошли и там оливы, / Где Вислы ток, где славный Рен, / Мечем противник где смирен» [Там же: 27]; «Боязнь трясет Хинейски стены, / Геон и Тигр теряют путь, / Под горы льются, полны пены» [Там же: 40]; «Воззри в поля Свои широки, / Где Волга, Днепр, где Обь течет: / Богатство, в оных потаенно / Наукой будет откровенно, / Что щедростью Твоей цветет» [Там же: 202].

Одним из аргументов в пользу актуальности исследования и разработки словарного описания антропонимических комбинаций в панегирической поэзии XVIII века служит то, что в пародии на творчество М. В. Ломоносова и В. П. Петрова «Похвала Пегасу», сочиненной А. П. Сумароковым в 1766 году, находим следующее:

Пентезилея с Агасфером
Выходят бодро из гробов,
И более они не дремлют,
Но бдя, музыки ревы внемлют:
Встал Сиф, Сим, Хам, Нин, Кир, Рем, Ян.

Объектом критики в этой пародии является в том числе поэтическая линейная последовательность собственных имен (*Сиф, Сим, Хам, Нин, Кир, Рем, Ян*), что, по нашему мнению, выступает еще одним подтверждением как типичности этого явления для панегирической поэзии XVIII века, так и важности его отражения в Словаре.

2. Характерной особенностью поэтических формул является складывающаяся на протяжении XVIII столетия их *воспроизводимость* в поэтическом тексте, своеобразное внетекстовое, самостоятельное бытие, а именно:

2.1. употребление более чем у одного автора, например:

2.1.1. *Ахиллес — Гектор* у В. П. Петрова, М. Н. Муравьева, Я. Б. Княжнина: «Тот грозный в шлеме Ахиллес, / Кем Гектор сам влачен был долу» (Петров); «Стопы я ваши там направлю, / Где бога браней страшный храм, / Где многи не дошедши пали / И славу многих лет теряли, / Где пал Гектор и Ахиллес, / Биясь у стен Троянских славных» (Муравьев); «Не бойтесь, что герои пали / В пути, где с гордостью ступали, / Внесенны славой до небес: / Они упали как герои / У стен великолепной

Трои; / Так Гектор пал и Ахиллес» (Муравьев); «Се Каллиопа, окруженна / Питомцами Беллоны злой, / Поет Гектора раздраженна, / Ведуща с Ахиллесом бой» (Муравьев). С дополнением «распространяющих» компонентов *Помпей* и *Цезарь* и украшением антономазией у Я. Б. Княжнина: «Сокройтесь все теперь Гекторы, Ахиллеса, / Помпеи, Цезари, военные повесы!»;

2.1.2. *Давид — Голиаф* у М. В. Ломоносова, Ф. Я. Козельского, Г. Р. Державина: «Тут рек российский наш Давид: / “О боже! буди препрославлен!” / Пошел, за смех взнегодовав, — / Уже свирепый Голиаф / Стремглав повержен обезглавлен» (Козельский); «Давид из пращи метет камень: / Трясяся, Голиаф туманен / Падет пред ним, как страшный холм» (Державин). С подключением «распространяющих» компонентов *Самсон* и *Соломон* и антономазии у М. В. Ломоносова: «Великолепно облекися, / Российский радостный Сион, / Главой до облак вознесися: / Сампсон, Давид и Соломон / В Петре тобою обладают / И Голиафов презирают» (Ломоносов);

2.2. хронологическая итерация, т. е. переход из одного более раннего поэтического произведения определенного автора в другие, более поздние, транспозиция поэтической формулы из одного жанра литературы в другой, например: см. *Перикл и Алькивиад* у А. П. Сумарокова в одах: «Периклов и Алькивиадов / России суждено рождать» (Сумароков); в составе перифраз «Потряс Стамбул и край асийский, / Ты <гр. П. А. Румянцев-Задунайский> сильною своей рукой, / Перикл, Алкивиад российский, / И россам возвратил покой», в сатирах: «Перикл, алькивиад³ наукой не гнушались, / Начальники их войск наукой украшались» (Сумароков); далее в торжественном «Слове ... государыне Екатерине Алексеевне Императрице и Самодержице Всероссийской на новый 1769 год» А. П. Сумарокова, где поэтическая формула распространяется несколькими дополнительными компонентами и осложняется антономазией: «Сим раздробленным членам, и никогда прямо не соединяющимся, но почти всегда друг другу препятствующим, бесполезны были Периклы, Фемистоклы, Алькивиады, Евгении, Монтекукули, Тюренны, Мальборуги и Миннихи»;

2.3. выстраивание варьирующихся, распространяющихся и сжимающихся «цепочек» имен собственных, компоненты которых связаны между собой тематически или ассоциативно. Так, например, общеизвестная антономазия *Платоны* и *Невтоны* из «Оды на день восшествия на всероссийский престол ... Елисаветы Петровны» М. В. Ломоносова (1747) позднее в его же «Письме о пользе стекла» (1752) эксплицируется в *Гугении — Кеплеры — Невтоны*: «Потом Гугении, Кеплеры и Невтоны, / Преломленных лучей в Стекле познав законы, / Разумной подлинно уверили весь свет, / Коперник что учил, сомнения в том нет». В ранней научной прозе Ломоносова обнаруживаем цепочку *Лейбниц — Кларк⁴ — Лок — Платон — Сократ*: «Лейбниц, Кларк, Лок, премудрые рода человеческого учителя, предло-

³ Так у автора.

⁴ Самуэль Кларк (*Samuel Clarke*) — английский философ, ученик И. Ньютона, пропагандист его идей.

жением правил, рассуждение и нравы управляющих, Платона и Сократа превысили» (М. В. Ломоносов. Предисловие к «Вольфианской физике»).

А вот у А. П. Сумарокова подобная пара *Локк и Невтон* (*Локк и Невтон*, предположим, ← *Платоны и Невтоны* Ломоносова) появляется в торжественной «Оде Государыне Императрице Елисавете Первой на день Ея рождения 1755 года»: «Твоя сияюща корона, / В России Лока и Невтона, / И всех премудрых оживит»; позднее, в притче «Два повара» (1765) подвергается автором эксплицированию в богатую по содержанию «цепочку»: «Виргилий, Цицерон, Бургавен⁵, Эйлер, Локк, Картезий и Невтон, Апелл и Пракситель, Мецен и Сципион / О треблаженная божественная мода!»⁶, а в «Оде Екатерине Алексеевне на день рождения 1767 года» сжимается в формулу *Платон — Сократ — Локк — Невтон*: «Воззрим на здания Палладе, / И на жилища Россских муз: / Узрим божественна Платона, / Сократа, Локка и Невтона». Таким образом, «готовность», если можно так выразиться, поэтических формул к трансформации, «согласие» на то, чтобы служить основой для имплицирования, эксплицирования и контаминации является, по-видимому, их особенностью.

3. Другая характерная особенность поэтических формул — это проявляющееся в них особое семантическое «напряжение». Принадлежность к единому тематическому полю, прозрачная внутренняя форма, преобладание семантической связи над синтаксической, общая книжность, а также фоносемантика, ритм, рифма, интонация формируют экспрессивные отношения компонентов внутри этой синтактико-фразеологической единицы. Проф. А. Т. Хроленко, исследовавший поэтические формулы на материале русской народной лирической песни, уверенно высказывал мнение, что эти лексико-синтаксические образования обладают повышенной экспрессией [Хроленко 1981: 92–94]. Это заметил и понял уже преосвященный Аполлос (А. Д. Байбаков), поэтому в своем «Словаре пиитико-исторических примечаний» (1781), который, по его замыслу, должен был служить пособием для молодых людей, упражняющихся в искусстве стихосложения, приготовил своеобразные антропонимические «материалы» — словарные статьи, содержащие группы антропонимов, объединенных принадлежностью к одной тематической группе, например: *морские боги и богини, законодатели, искусные всадники; корабельщики, кузнецы и др.* [Аполлос 1781].

4. Наиболее интересны и ценны для Словаря следующие явления (указываем по нисходящей, т. е. от наибольшей ценности до наименьшей):

4.1. поэтические формулы, в которых имена собственные уже подверглись семантическому изменению. Таковы, например, случаи олицетворения, трансфигурации, соименства, многоименства, «групповой» антономазии, которые довольно

⁵ Речь идет, как мы предполагаем, о Германе Бургаве, голландском естествоиспытателе, одном из самых известных врачей XVIII века.

⁶ Г. А. Гуковский писал, что «Сумароков охотно насыщал свою речь в торжественных одах собственными именами, придававшими ей особую повышенность (курсив наш. — С. В.) без удаления от “естественного” словоупотребления» [Гуковский 2001: 233].

часто встречаются в панегирической поэзии XVIII века, например: 'отважные мореплаватели': «Язоны, Тифисы, Алкиды, / В Российской волю Амфитриды / Отдавшись, как в способной ветр, / Препятства, страхи презирают» (Ломоносов) или 'государственные деятели, правители, представители царствующих династий': «О Кольберты всех царств! коль в смертных исполины, / Густавы, Людвиги, Петры, Екатерины, / Сиянье ваших дел мрачат в своих лучах: / Потомство осветит и ваш по смерти прах» (Державин);

4.2. поэтические формулы, элементы которых находятся в рифменной позиции, или «антропонимические» рифмы, т. е. те случаи, когда в рифменной позиции, представляющей композиционно сильное место поэтического текста, оказываются два антропонима» [Бухаркин, Матвеев 2020: 17], например: *Ахиллесы — Геркулесы* 'герои': «То не мать басней Троя, / Не один тут **Ахиллес**: / Каждый рядовой из строя / Мужеством есть **Геркулес**» (Тредиаковский); «Читая повести старинных мы времен / Пленится звуками гремящих там имен / Какие Гекторы, какие **Ахиллесы**, / Какие сильные в них жили **Геркулесы**!» из поэтического послания В. П. Петрова гр. П. А. Румянцеву в Лондон (1774 г.);

4.3. поэтические формулы, компоненты которых вступают в определенные синтаксические, например, в субъектно-объектные или предикативные, отношения: *Мамай — Дмитрий [Донской]* «<В речи Ивана Грозного:> О боже! — вопиет, — венчаемый тобой, **Мамай** сокрушил **Димитрий**, предок мой» (Херасков);

4.4. поэтические формулы, которые включают в свой состав антропонимы-новации (т. е. антропонимы, вошедшие в корпус русских имен собственных в XVIII веке), например, упоминания М. В. Ломоносова в поэзии XVIII века: «Я Ломоносовым греметь не силен тоном: / Он самым вдохновен был чудным Аполлоном» (Костров); «Великого ль Петра число великих дел / Во героической своей поэме пел, / И тамо показал себя он честью росс, — / Таков-то был велик почтенный Ломоносов. / С наукой в нем блистал его природный дар; / Он был наш Цицерон, Вергилий и Пиндар» (Майков); также у С. С. Боброва: «Другой Невтон, и Локк другой, / Или другой здесь Ломоносов»;

4.5. поэтические формулы, совместное употребление компонентов которых обусловлено *только* сюжетом мифа, определенного прецедентного текста или исторического сюжета (например, М. В. Ломоносов о призвании варягов): «Разумной Гостомысл при смерти / Крепил Князей советом збор: / Противных чтоб вам силу стерти, / Живите в дружбе, бойтесь ссор. / К брегам Варяжских вод сходите, / Мужей премудрых там просите, / Моглиб которы править вас. / Послы мои туда сходили, / Откуда Рурик, Трувор были, / С Синавом три Князья у нас» (Ломоносов).

5. Описание поэтических формул с именами собственными в Словаре позволит более полно и глубоко установить репертуар собственных имен в поэзии XVIII века, более рельефно показать их внутренние связи и отношения, зафиксировать их совместную встречаемость и активность в русском антропонимиконе XVIII в. Как представляется, подобному описанию должен быть посвящен особый раздел

словарной статьи, который будет маркироваться с помощью метаязыкового знака «+», например:

АВРОРА (лат. Aurora) — богиня зари в римской мифологии⁷.

Аурора

В покое град, леса и горы, / С покоем нимфы ждут **Авроры** (Сумароков). Весь воздух восклицаньем полн: / Из утренних **аврора** волн, / Во светлой летней багрянице, / Сияя морю и лугам, / По чистым Бельтовым брегам, / Предшествует Императрице (Сумароков). Багряная, весенняя, прекрасная, светлая, тихая... **Аврора**. Направь мою ты Муза лиру; / Да глас приятен будет миру, / Как песни нимф у красных рощ, / Когда они восход на горы, / Багряные гласят **авроры** (Сумароков).

+ Флора. Здесь царствовать желает Флора, / Ниспустит росу к нам **Аврора** / И ток прольет прохладных вод (Богданович. Ода ... государыне Екатерине Алексеевне ... на новый 1763 год. НКРЯ). В обращении. Взойди, багряная **аврора**, / Спокойно в тихи небеса! / В лугах цветы разсыпи, флора, / Цветами украси леса! (Сумароков).

КВИНТ ГОРАЦИЙ ФЛАКК (лат. Quintus Horatius Flaccus, 8.12.65 до н. э. — 27.11.8 до н. э.) — великий римский поэт эпохи императора Августа Октавиана, в русской словесной культуре XVIII века был образцом для преклонения и подражания.

Гораций

Гораций Флакк

Флакк

+ Пиндар. В своих песнях, в вечность преславных, / Пиндар, **Гораций** несравненны / Вознеслись до звезд в небе явных, / Как орлы быстры, дерзновенны (Тредиаковский). В слогах толь высокопарных, / Пиндар, **Флакк** по нем, от мглы / Вознеслись до светозарных / Звезд, как быстрые орлы (Тредиаковский). Аполлин с хором неисправен, / Ни Пиндар, ни **Гораций** равен / К должной Элисаветы славе (Тредиаковский). Герой! Ты почестей достоин, / Ты в поле вождь и равно воин / Градоначальник мудр... Ты будешь мне покров; / Твоим я взором ободренный, / Тобой к полету воскриленный, / С **Горацием** коснусь заоблачных холмов (Костров). *Шутл.* Когда судьба качает в люльке, / Благословляю часть мою; / Нет дел, — играю на бирюльке, / Средь Муз с **Горацием** пою (Державин).

Литература

Аполлос [Байбаков А. Д.]. Словарь пиитико-исторических примечаний... в пользу юношества обучающегося поэзии в семинарии Троицкой. М.: в Унив. Типогр. у Н. Новикова, 1781. 51 с.

Артамонова М. В. Парные именованья в древнерусском тексте: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Смоленск: Смол. гос. пед. ун-т, 2005. 21 с.

Артамонова М. В. Дефиниции устойчивых сочинительных биномов в древнерусском тексте // Ярославский педагогический вестник. 2012. № 1. Том I. С. 214–217.

⁷ Словарные статьи даются в сокращении.

Бухаркин П. Е., Матвеев Е. М. Антропонимы в русской литературе XVIII века: о некоторых аспектах функционирования имени в оде и трагедии // Русская литература. 2020. № 3. С. 5–19.

Григорьев В. П. Поэт и слово. Опыт словаря / под ред. В. П. Григорьева. М.: Наука, 1973. 455 с.

Гуковский Г. А. Из истории русской оды XVIII века (Опыт истолкования пародии) // Гуковский Г. А. Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века. М.: Языки русской культуры, 2001. С. 229–250.

Живов В. М. Метаморфозы античного язычества в истории русской культуры XVII — XVIII веков // Живов В. М. Разыскания в области истории и предыстории русской культуры. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 461–531.

Колесов В. В. Древнерусский литературный язык. Л.: Изд-во ЛГУ, 1989. С. 144–147.

Ломоносов М. В. Полное собрание сочинений / Том 8: Поэзия, ораторская проза, надписи, 1732–1764. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1959. 1280 с.

Матвеев Е. М. О Проекте «Словаря антропонимов в русской панегирической поэзии XVIII века» // Материалы метаязыкового семинара ИЛИ РАН. Выпуск 3. 2017–2019 годы. СПб.: ИЛИ РАН, 2020. С. 71–117.

Оссовецкий И. А. О языке русского традиционного фольклора // Вопросы языкознания. 1975. № 5. С. 66–77.

Подольская Н. В. Словарь русской ономастической терминологии. М.: Наука, 1978. 199 с.

Супрун В. И. Размышления над ономастической терминологией // Известия Волгоградского педагогического университета. 2011. № 8 (62). С. 133–138.

Хроленко А. Т. Поэтическая фразеология русской народной лирической песни. Воронеж: Изд-во Воронежского гос. ун-та, 1981. 164 с.

S. S. Volkov

Institute for Linguistic Studies of the Russian Academy of Sciences

(Russia, St. Petersburg)

sergejvolkov2006@yandex.ru

**COMBINATIONS OF ANTHROPONYMS
IN 18th CENTURY RUSSIAN POETRY
(lexicographic aspect)**

The article provides a description of a special kind of phraseological units — poetic formulas with anthroponyms (mythonyms, theonyms, biblical and historical names) in 18th century Russian poetry. The main distinguishing features of such poetic formulas are reproducibility, understandability of inner form and expressivity. The possibility is being considered of including poetic formulas as a special lexicographic object in the dictionary

entry of the Dictionary of Anthroponyms in the 18th Century Russian Poetry, which is currently being compiled at the Institute for Linguistic Studies of the Russian Academy of Sciences (St. Petersburg). First of all, those anthroponymic poetic formulas should receive a description in the Dictionary in which proper names have already undergone a semantic change (antonomazia, personification, etc.), as well as “anthroponymic rhymes” — poetic formulas whose elements are in a rhyme position. Poetic formulas with anthroponyms will be located in a special section of the dictionary entry, depending on their semantic status. The description of poetic formulas with proper names in the Dictionary will make possible to establish the real stock of proper names, to show their internal connections, to record their joint occurrence and activity in the Russian poetry of the 18th century.

Key words: phraseological units, anthroponyms, dictionary, poetic formula, poetry, XVIII century.

References

Apollos [Baibakov A. D.]. *Slovar' piitiko-istoricheskikh primechanii ... v pol'zu yunoshestva obuchayushchagosya poezii v seminarii Troitskoi*. [Dictionary of poetical and historical comments ... in favor of youth studying poetry at the Trinity divinity school]. Moscow, Moscow State Univ. Publ., 1781. 51 p.

Artamonova M. V. [Definitions of stable coordinational binomials in the Old Russian text]. *Yaroslavskii pedagogicheskii vestnik*, 2012, no. 1, vol. 1, pp. 214–217. (In Russ.)

Artamonova M. V. *Parnye imenovaniya v drevnerusskom tekste. Avtoreferat diss. kand. filol. nauk* [Paired nominations in the Old Russian text. Author's abstract of the cand. phil. sci. diss.]. Smolensk, 2005. 21 p.

Bukharkin P. E., Matveev E. M. [Anthroponyms in the 18th century Russian literature: on some aspects of the functioning of a name in ode and tragedy]. *Russkaya literatura*, 2020, no. 3, pp. 5–19. (In Russ.)

Grigoriev V. P. (ed.). *Poet i slovo. Opyt slovarya*. [The poet and the word. Experimental dictionary]. Moscow, Nauka Publ. 455 p.

Gukovskii G. A. [From the history of the 18th century Russian ode (Trial interpretation of a parody)]. Gukovskii G. A. *Rannie raboty po istorii russkoi poezii XVIII veka* [Early works on the history of the 18th century Russian poetry]. Moscow, Yazyki Russkoi Kul'tury Publ., 2001. pp. 229–250. (In Russ.)

Kolesov V. V. *Drevnerusskii literaturnyi yazyk* [Old Russian literary language]. Leningrad, Leningrad State Univ. Publ., 1989. pp. 144–147.

Khrolenko A. T. *Poeticheskaya frazeologiya russkoi narodnoi liricheskoi pesni* [Poetic phraseology of Russian folk lyric song]. Voronezh, Voronezh State Univ. Publ., 1981. 164 p.

Lomonosov M. V. *Polnoe sobranie sochinenii* [Complete set of works]. Volume 8. *Poeziya, oratorskaya proza, nadpisi* [Poetry, oratorical prose, inscriptions]. Moscow, Leningrad, Academy of Sciences of USSR Publ., 1952. 1280 p.

Matveev E. M. [On the project of the Dictionary of anthroponyms in the Russian 18th century panegyric poetry]. *Materialy metayazykovogo seminaru ILI RAN* [Materials

of the metalinguistic seminar of the Institute for Linguistic Studies of the Russian Academy of Sciences]. Issue 3, 2017–2019. St. Petersburg, Institute for Linguistic Studies Publ., 2020. pp. 71–117. (In Russ.)

Ossovetskii I. A. [On the language of the Russian traditional folklore]. *Voprosy jazykoznanija*, 1975, no. 5, pp. 66–77. (In Russ.)

Podol'skaya N. V. *Slovar' russkoi onomasticheskoi terminologii* [Dictionary of the Russian onomastic terminology]. Moscow, Nauka Publ., 1978. 199 p.

Suprun V. I. [Reflection on onomastic terminology]. *Izvestiya Volgogradskogo pedagogicheskogo universiteta*, 2011, no. 8 (62). pp. 133–138. (In Russ.)

Zhivov V. M. [Metamorphoses of ancient paganism in the history of Russian 17th — 18th centuries culture]. Zhivov V. M. *Razyskaniya v oblasti istorii i predystorii russkoi kul'tury* [Studies in the field of history and prehistory of Russian culture]. Moscow, Yazyki Slavyanskoi Kul'tury Publ., 2002, pp. 461–531. (In Russ.)

Н. В. Патроева

Петрозаводский государственный университет

(Россия, Петрозаводск)

nvpatr@list.ru

А. А. Лебедев

Петрозаводский государственный университет

(Россия, Петрозаводск)

perevodchik88@yandex.ru

ПОЭТИЧЕСКИЙ СИНТАКСИС АНТИОХА КАНТЕМИРА

Целью статьи является анализ типологических особенностей «синтаксического портрета» Антиоха Кантемира, в том числе в аспекте связи грамматики его идиостиля с особенностями версификации и жанровой дифференциации стихотворных произведений. Гипотезой исследования является предположение о синтетическом характере слога А. Кантемира, близкого одновременно и к традициям старорусского книжного стиля «плетения словес», демонстрирующего тенденции к синтаксическому усложнению и амплификации, и к стилю барокко, с его стремлением к причудливо украшенному, эклектичному, насыщенному контрастными особенностями слогу, а не к классицистической упорядоченности, ясности и точности выражения.

Выявление грамматических доминант стиля Антиоха Кантемира проливает свет на сущность лингвистических идей Кантемира, способствует реконструкции языковой программы реформатора русского литературного языка. Силлабика демонстрирует особую сложность построения: в среднем 80 % предложений являются полипредикативными. Большая длина строки силлабического 13-сложника требует наполнения стиха разнообразными распространителями и осложнителями предложения, среди которых особенно активны деепричастные обороты. С ориентацией на античные и французские классицистические образцы, требования риторик Кантемир часто использует такие фигуры речи, как риторический вопрос, период, инверсию, повтор, амплификацию. Синтаксис Кантемира формировался на пересечении многих литературных традиций — церковнославянской, древнегреческой, латинской словесности, западнорусской силлабики, европейского барокко — и является по своим истокам синтетическим и очень сложно организованным в соответствии с главной художественной задачей создателя новой русской лиры — воплотить движение обличающей пороки просветительской мысли в условиях нарождавшейся и остававшейся элитарной секулярной литературы.

Логически сложный ход авторского размышления закономерно отражает столь же логически «трудный» синтаксис.

Ключевые слова: лингвистические взгляды Кантемира, тропы и фигуры речи, поэтическая грамматика, синтаксис стихотворного текста, стиль сатиры, язык и стиль классицизма, язык и стиль барокко, история русского литературного языка.

Проблема эволюции русского поэтического синтаксиса важна и актуальна не только сама по себе, но и с точки зрения формирования русского литературного языка, а также развития поэзии эпохи российского барокко и классицизма. В этом смысле стихотворные опыты А. Д. Кантемира, одного из главных реформаторов XVIII в., идиостиль которого системно еще далеко не изучен, и особенно в грамматическом плане, представляют несомненный интерес для нынешних и будущих исследователей. Источниками, которые позволяют прояснить хотя бы в какой-то степени позицию А. Кантемира в языковых спорах первой половины XVIII в., могут служить предисловия к его переводам с итальянского, французского, латыни и древнегреческого, а также к русско-французскому словарю¹, примечания к собственным произведениям и посвященное не одним только правилам версификации «Письмо Харитона Макентина к приятелю о сложении стихов русских».

Разумеется, говоря о лингвистической позиции Кантемира и об истоках его «трудной», по выражению С. И. Николаева [Николаев 1995], поэтики, следует учитывать его домашнее образование, учебу в Академическом университете, чтение филологических сочинений Петровской эпохи и послепетровского периода (трудов Ф. Поликарпова и Ф. Максимова, грамматики Й. Э. Глюка, И. В. Пауса (Паузе), «Академической грамматики», В. А. Адодурова, сочинений В. А. Тредиаковского и др.²).

Грамматика А. Кантемира редко становилась предметом специального рассматривания (см., например: [Руднев 2013; Довгий 2017]), что обуславливает актуальность исследования синтаксического строя кантемировской поэзии. О. Л. Довгий в статье 2017 г. выражала надежду, что, «если когда-нибудь всё же будет создан глубокий тезаурус сатир, с детальным описанием грамматического уровня, то “грамматическое своеобразие” (Р. Якобсон) Кантемира, его умение использовать все внутренние резервы слова, его искусство прекращать грамматику в поэтику будет видно ясно» [Довгий 2017: 21]. В 2017 году увидел свет «Синтаксический словарь русской поэзии XVIII века» [Синтаксический словарь: 2017], материалы которого позволяют составить достаточно полное представление о поэтическом синтаксисе, понимаемом широко — как синтаксическое построение стихотворного текста, и его роли в формировании жанрового, метрического, композиционного своеобразия стихотворного текста, различных риторических приемов (прежде всего тропов и фигур речи).

Синтаксический уровень кантемировских стихотворений демонстрирует сугубую сложность: отчетливое преобладание (80 %) многокомпонентных предложений

¹ Словарь Кантемира опубликован: [Русско-французский словарь 2004]. См. также: [Градова 1996].

² О филологических трудах этого периода см. подробнее [Успенский 1997; Бабаева, Запольская 1993; Бабаева 2013].

с подчинительной и контаминированной, то есть включающей пара- и гипотаксис, связью. Простые предложения составляют только пятую часть всех конструкций Кантемира, причем элементарных (неосложненных) среди них лишь 11 %.

Не только структурный тип предложений, но и их размер (длина) составляет индивидуальность «синтаксического портрета» и идиостиля писателя в целом. Если максимальный размер предложения (в словах) мы обнаруживаем у Тредиаковского, то средняя длина предложения имеет максимальное значение именно у Кантемира. Читателю очень сложно «распутывать», по меткому выражению Ю. К. Щеглова, синтаксические здания Кантемира, «но если учесть, что русский литературный язык являл собой в его время лишь скопление необработанных глыб, то следует скорее удивляться тому, как гибко и чисто умел выражаться Кантемир хотя бы в части, и притом значительной, своих стихотворных произведений...» [Щеглов 2004: 6].

Для исследователя поэтического синтаксиса в том его понимании, которое вкладывала в него И. И. Ковтунова в своих работах [Ковтунова 1986], когда внимание исследователя направлено прежде всего на выделенные, подчеркнутые специальными приемами акцентуации построения и их коммуникативные эффекты, произведения А. Кантемира дают необычайно богатый материал, который нашел отражение в рубрике «Риторические приемы» синтаксического словаря русской поэзии. Приведем только некоторые примеры метафоризации, гиперболизации, иронии, каламбура, сопровождаемые инверсией, эллипсисом, риторическим вопросом или восклицанием:

Ужли для нас истины солнце уж не всходит? [Кантемир 1956: 176]

Презренна варвар от севера сила

Западный прежде, потом же востока

Престол низвергла в мгновение ока [Там же: 201]

Этакой святец! [Там же: 184]

Разнится — потомком быть предков благородных,

Или благородным быть [Там же: 71].

Построение сложных многочастных конструкций совершается Кантемиром по законам периодической речи, с использованием амплификации и повторов для стилистического «повышения» слога сатир, который, очевидно, был для Кантемира синтетическим, совмещающим приметы высокого и низкого стилей:

Малый свой дом, на своем построенный поле,

Кое дает нужное умеренной воле:

Не скудный, не лишний корм и средню забаву —

Где б с другом с другим я мог, по моему нраву

Выбранным, в лишны часы прогнать скуки бремя,

Где б, от шуму отдален, прочее все время

Провожать меж мертвыми греки и латины,

Исследуя всех вещей действия и причины,

Учась знать образом других, что полезно,

Что вредно в нравах, что в них гнусно иль любезно, —

Желания все мои крайни составляет. [Там же: 147]

Это пристрастие Кантемира к лексическому и грамматическому повтору, параллелизму, инверсии как приметам поэтического слога в сравнении с прозаическим восходит к античным образцам³.

На слог Кантемира, очевидно, не могло не оказать влияния требование риторик конца XVII — первой трети XVIII в. «наращати слова», или «амплефевквати» [Маркасова 2002: 180–190, 201–202], как и памятники стиля «плетения словес» более ранней эпохи. Использование риторических приемов поэтами эпохи языковых реформ требует специального анализа в рамках отдельной работы, который, несомненно, способствовал бы прояснению вопроса «о роли риторики в истории литературного языка» [Бухаркин 2017: 47], далеко еще не осознанной во всей своей сложности.

Синтаксис Кантемира формировался на пересечении многих литературных влияний — церковнославянской, древнегреческой, латинской словесности, западнорусской силлабики, литературы европейского барокко — и является по характеру не бессистемно-эклетическим, но синтетическим и очень сложно организованным, в соответствии с главной художественной задачей создателя новой русской лиры — воплотить движение обличающей пороки просветительской мысли в условиях нарождавшейся и потому остававшейся элитарной секулярной литературы. «Темноте» заветных истин и тернистому пути поиска ответов на «вечные» вопросы закономерно должен был соответствовать столь же логически сложный синтаксис.

Поиски Кантемира в области «грамматики поэзии» как элитарного искусства намного опередили свое время и оказались сродни не только модернистским течениям начала XX столетия («заумь» футуристов, лозунг имажинистов «ломать грамматику», например), но и новейшему этапу эволюции поэтического дискурса, вбирающего в себя традицию в качестве постмодернистски трансформированной, индивидуально переработанной основы «необщего лица» в лирике, когда автор самоиронически экспериментирует с формой, потому что «не имеет возможности говорить по-простому», живя «в эпоху утраченной простоты» [Эко 1989].

Литература

Бабаева Е. Э., Запольская Н. Н. Языковой континуум Петровской эпохи: Обзор грамматических трактатов первой четверти XVIII в. // Исследования по славянскому историческому языкознанию. Памяти профессора Г. А. Хабургаева. М.: Изд-во МГУ, 1993. С. 188–206.

Бабаева Е. Э. Язык в зеркале размышлений поэта (К реконструкции лингвистических воззрений Антиоха Кантемира) // XVIII век. 2013. Т. 27. С. 26–48.

Бухаркин П. Е. Риторика и история литературного языка // Мир русского слова. 2017. № 1. С. 47–53.

Градова Б. А. А. Д. Кантемир — составитель первого русско-французского словаря. // A Window on Russia: Papers from the V International Conference of the

³ Так, в работе Г. А. Гуковского «Об анакреонтической оде» [Гуковский 1927: 147–148] были указаны некоторые из наиболее существенных особенностей стилистики и синтаксиса древнегреческой анакреонтики, например, высокая частотность использования анафоры и параллелизма, словесных повторов, рефрена и повторов целых стихов, встречающихся либо автономно, либо в соединении друг с другом, — тем более что в начале 1740-х гг. Кантемир переводил анакреонтику.

Study Group on Eighteenth-Century Russia. Gargnano, 1994. La Fenice Edizioni, 1996. P. 155–159.

Гуковский Г. А. Русская поэзия XVIII века. Л.: Academia, 1927. 212 с.

Довгий О. Л. Грамматика поэзии в сатирах А. Д. Кантемира // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2017. Т. 76. 1. С. 15–21.

Кантемир А. Собрание стихотворений. Л.: Советский писатель, 1956. 547 с.

Ковтунова И. И. Поэтический синтаксис. М.: Наука, 1986. 205 с.

Маркасова Е. В. Представления о фигурах речи в русских риториках XVII — начала XVIII века. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2002. 204 с.

Николаев С. И. Трудный Кантемир (стилистическая структура и критика текста) // XVIII век: сб. ст. 1995. Т. 19. С. 3–14.

Руднев Д. В. Система связочных глаголов в произведениях Антиоха Кантемира // Acta Linguistica Petropolitana. Труды Института лингвистических исследований. 2013. Т. 9. № 2. С. 470–494.

Русско-французский словарь Антиоха Кантемира. М.: Азбуковник; Языки славянской культуры, 2004. Т. I–II.

Синтаксический словарь русской поэзии XVIII века: в 4 т. / под ред. Н. В. Патроевой. Т. 1: Кантемир, Тредиаковский. СПб.: ДМИТРИЙ БУЛАНИН, 2017.

Успенский Б. А. Доломоновские грамматики русского языка (Итоги и перспективы) // Избранные труды. Т. III: Общее и славянское языкознание. М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. С. 477–479.

Щеглов Ю. К. Антиох Кантемир и стихотворная сатира. СПб.: Гиперион, 2004. 720 с.

Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // Эко У. Имя розы. М.: Книжная палата, 1989. С. 427–467.

N. V. Patroeva

Petrozavodsk State University

(Russia, Petrozavodsk)

nvpatr@list.ru

A. A. Lebedev

Petrozavodsk State University

(Russia, Petrozavodsk)

perevodchik88@yandex.ru

POETIC SYNTAX OF ANTIOCH KANTEMIR

The purpose of the article is to analyze the typological features of the “syntactic portrait” of Antioch Kantemir, including the connection between the grammar of his idiostyle and the peculiarities of versification and genre differentiation of poetic works. The hypothesis of the research is the assumption of the synthetic nature of the style of

A. Kantemir which is close at the same time to the traditions of the Old-Russian book style of “weaving words”, showing tendencies towards syntactic complication and amplification, and to the baroque style, with its striving for fancifully decorated style, eclectic, saturated with contrasting features, and not to the classic order, clarity and precision of expression.

The identification of the grammatical dominants of Kantemir’s style sheds light on the essence of his linguistic ideas, contributes to the reconstruction of the language program of the reformer of the Russian literary language. Syllabics demonstrates the particular complexity of construction: on average, 80% of sentences are polypredicative. The long line length of the syllabic texts requires filling the verse with various extensions and complicators of the sentence, among which adverbial participial phrases are peculiarly active. Focusing on antique and French classic patterns, the demands of rhetoric, Kantemir often uses figures of speech such as a rhetorical question, period, inversion, repetition, amplification. The syntax of Kantemir was formed at the intersection of many literary traditions — Church Slavonic, Ancient Greek, Latin literature, West Russian syllabics, European Baroque — and is synthetic in its origins and very sophisticated in accordance with the main artistic task of the creator of the new Russian lyre — to translate the ideas of enlighteners condemning vices into the conditions of the emerging secular literature which remained elitist. The logically complex way of the author’s thought is naturally reflected in the equally logically “difficult” syntax.

Key words: linguistic views of Kantemir, language controversy, poetic grammar, poetry text syntax, satire style, classicism language and style, baroque language and style, history of Russian literary language.

References

Babaeva E. E. [Language in the mirror of the poet’s reflections (Toward reconstruction of linguistic views of Antioch Kantemir)]. *XVIII vek*, 2013, vol. 27, pp. 26–48. (In Russ.)

Babaeva E. E., Zapolskaya N. N. [Language continuum of the Petrine era: A review of grammatical treatises of the first quarter of the 18th century]. *Issledovaniya po slavyan-skomu istoricheskomu yazykoznaniyu. Pamyati professora G. A. Khaburgaeva*. [Studies in Slavic historical linguistics. In memory of professor G. A. Khaburgaev]. Moscow, Moscow State Univ. Publ., 1993, pp. 188–206. (In Russ.)

Bukharkin P. E. [Rhetoric and history of the literary language]. *Mir russkogo slova*, 2017, no. 1, pp. 47–53. (In Russ.)

Gradova B. A. [A. D. Kantemir — compiler of the first Russian-French dictionary]. *A Window on Russia: Papers from the V International Conference of the Study Group on Eighteenth-Century Russia*. Gargnano, 1994. La Fenice Edizioni, 1996, pp. 155–159. (In Russ.)

Gukovsky G. A. *Russkaya poeziya XVIII veka* [Russian poetry of the 18th century]. Leningrad, Academia Publ., 1927.

Dovgii O. L. [Poetry grammar in the satire of A. D. Kantemir]. *Izvestiya Rossiiskoi akademii nauk. Seriya literatury i yazyka*, 2017, vol. 76, no. 1, pp. 15–21. (In Russ.)

Eko U. *Zametki na polyakh «Imeni rozy»* [Notes on the margins of the “Name of the Rose”]. Moscow, Knizhnaya Palata Publ., 1989, pp. 427–467. (In Russ.)

Kantemir A. *Sobranie stikhotvorenii* [Collected poems]. Leningrad, Sovetskii Pisatel’ Publ., 1956.

Kovtunova I. I. *Poeticheskii sintaksis*. [Poetic syntax]. Moscow, Nauka Publ., 1986. (In Russ.)

Markasova E. V. *Predstavleniya o figurakh rechi v russkikh ritorikakh XVII — nachala XVIII veka*. [Conceptions about the figures of speech in Russian rhetoric of the 17th — early 18th centuries]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State Univ. Publ., 2002.

Nikolaev S. I. [Difficult Kantemir (stylistic structure and text criticism)]. *XVIII vek*, 1995, vol. 19, pp. 3–14. (In Russ.)

Rudnev D. V. [The system of connective verbs in the works of Antioch Kantemir]. *Acta Linguistica Petropolitana. Trudy instituta lingvisticheskikh issledovaniy*, 2013, vol. 9, no. 2, pp. 470–494. (In Russ.)

Russko-frantsuzskii slovar’ Antiokha Kantemira [Russian-French dictionary of Antioch Kantemir]. Moscow, Azbukovnik Publ.; Yazyki Slavyanskoi Kul’tury Publ., 2004, vol. I–II.

Shcheglov Yu. K. *Antiokh Kantemir i stikhotvornaya satira* [Antioch Kantemir and poetic satire]. St. Petersburg, Hyperion Publ., 2004.

Sintaksicheskii slovar’ russkoi poezii XVIII veka [Syntactic dictionary of Russian poetry of the 18th century: in 4 volumes]. Ed. N. V. Patroeva. *T. 1: Kantemir, Trediakovskii* [Vol. 1: Kantemir, Trediakovsky]. St. Petersburg, DMITRY BULANIN Publ., 2017.

Uspensky B. A. [Pre-Lomonosov grammars of the Russian language: (Results and prospects)]. Uspensky B. A. *Izbrannye trudy. T. III: Obshchee i slavyanskoe yazykoznanie*. [Selected Works. Vol. III: General and Slavic linguistics]. Moscow, 1997, pp. 477–479. (In Russ.)

А. С. Кулева

Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН

(Россия, Москва)

an_kuleva@mail.ru

ЕЩЕ РАЗ О МНИМЫХ НЕОЛОГИЗМАХ В ПОЭТИЧЕСКОМ ЯЗЫКЕ (НА МАТЕРИАЛЕ Т. VIII «СЛОВАРЯ ЯЗЫКА РУССКОЙ ПОЭЗИИ XX ВЕКА»)

«Словарь языка русской поэзии XX века», отражающий поэтический язык Серебряного века на примере произведений десяти выдающихся авторов (Анненский, Ахматова, Блок, Есенин, Кузмин, Мандельштам, Маяковский, Пастернак, Хлебников, Цветаева), содержит, наряду с общеупотребительной лексикой, и лексику индивидуально-авторскую, в том числе потенциальные слова, созданные по регулярным моделям. Однако более интересны слова, которые выглядят как неологизмы, но оказываются устаревшими или областными, а также пограничные случаи — лексемы, которые совпадают с реально существующими, но употребляются в новом значении. Проверить сделанные наблюдения на более широком материале позволяет обращение к НКРЯ. Исследуется не только авторское словотворчество, но и его средства и механизмы — пути создания нового поэтического слова. В статье представлены некоторые наблюдения из опыта работы над словарем.

Ключевые слова: авторская лексикография, корпус, лексикология, лингвистическая поэтика, неологизм, поэтический язык.

1. «Словарь языка русской поэзии XX века» отражает поэтический язык Серебряного века на примере произведений десяти выдающихся авторов (Анненский, Ахматова, Блок, Есенин, Кузмин, Мандельштам, Маяковский, Пастернак, Хлебников, Цветаева). Этот словарь содержит, наряду с общеупотребительной лексикой, и лексику индивидуально-авторскую.

В продолжение публикации [Кулева 2019] рассмотрим своего рода «мнимые неологизмы», отмеченные в очередном (VIII) томе [СЯРП]. Это лексемы, которые на первый взгляд кажутся читателю индивидуально-авторскими новациями, тогда как обращение к словарям (толковым [БАС; СУ], историческим и др.) и [НКРЯ] показывает, что перед нами лексические единицы устаревшие, областные, взятые из других языков и др. В разряд «новой», индивидуально-авторской лексики могут

быть отнесены и потенциальные единицы, создаваемые по регулярным моделям. В других случаях обнаруживается, что лексема, уже существовавшая в языке, в поэтическом контексте употребляется иначе: переосмысливается, резтимологизируется — таким образом, оказывается семантическим неологизмом.

Более «объемно» и объективно анализировать словоупотребление поэтов Серебряного века позволяет обращение к НКРЯ: нередко слово, которое кажется авторским неологизмом (например, не зафиксированное толковыми словарями), можно обнаружить у литературных предшественников, порой весьма отдаленных. Данные НКРЯ позволяют взглянуть на поэтическую речь Серебряного века в контексте современного узуса: можно обнаружить, что некоторые вполне обычные ранее слова сейчас неупотребительны, и поэты кажутся поэтической новацией, а некоторые «лингвистические открытия» поэтов сейчас остаются незамеченными, поскольку к нашему времени прочно вошли в язык.

Прослеживание происхождения той или иной лексемы ни в коей мере не умаляет роли языкотворческой деятельности поэтов Серебряного века, но, напротив, позволяет проследить «механизмы» неологии. Заострение языковых явлений, характерное для поэтической речи, приращение смыслов, тонкие семантические особенности индивидуальных употреблений [Григорьев 1979] позволяют более глубоко анализировать важные тенденции развития общенационального языка.

Большую роль в изучении рассматриваемого явления играет лексикографическое описание языка поэзии, ср. [Перцова 1995; Валавин 2010] и др. Так, в СЯРП пометой *нов.* маркируются не только однозначные индивидуально-авторские употребления, но и такого рода «мнимые неологизмы», потенциальные слова, поскольку важно обратить на них внимание читателя. Поскольку с каждым вышедшим томом в Словаре усиливается толковая, комментирующая составляющая, углубляется разработка соответствующих словарных статей.

2. Опубликованный в 2019 г. т. VIII (Смола — Толщ) содержит более 3,5 тыс. словарных статей. На этом массиве помета «*нов.*» использована 220 раз: на ок. 2700 словарных статей на отрезке «Смола — Сям» 182 раза; на ок. 800 статей на отрезке «Т — Толщ» 37 раз. Это такие лексемы, как *Смуглороссия, снеговее, снеговеть, снегово, совеса, Советороссия, советсяг, совещане, соподвижец, соразделитель, старомозгий, стихачество, странстввице, сурдинить, табльдотчик, тайно-весел, твёрдо-алый, театральнейший* и др.

Проанализируем примеры (в словарных статьях из т. VIII СЯРП используются условные обозначения Словаря — шифры, указывающие на автора и год создания произведения: *Анн* — Анненский, *Ахм* — Ахматова, *АБ* — Блок, *Ес* — Есенин, *Куз* — Кузмин, *ОМ* — Мандельштам, *М* — Маяковский, *П* — Пастернак, *Хл* — Хлебников, *Цв* — Цветаева; *РП* — речь персонажа).

К очевидным авторским новациям можно отнести следующие примеры, причем особо следует отметить характерные для Велимира Хлебникова случаи, когда значение лексемы восстанавливается от авторской рефлексии, напрямую включенной

в поэтический текст или помещенной в автокомментарий (такие случаи использовались для заполнения зоны значения словарной статьи):

СУУМ [нов.; «половинный ум»] [З а н г е з и :] <...> Бейте в благовест ума!
Вот колокол и веревка. С.. Изум. Неум. Наум. Двум. Треум. Деум. — Бом!
РП Хл920-22 (482.3)

ТВОРЯНЕ [нов.] Это шествуют творяне, Заменявши Д на Т, Ладомира
соборяне С Трудомиром на шесте. Хл920,21 (281)

В других случаях авторская интенция с той или иной степенью очевидности осознается читателем — в таких случаях составитель словаря может воздержаться от комментариев или попыток сформулировать значение лексемы:

СПОРТСМЕДНЫЙ [нов.] Не быть тебе нулем Из молодых — да вредным! Ни медным королем, Ни по́просту — спортсмедным // Лбом, ни слепцом путей, Коптителем кают, Ни парой челюстей, Которые жуют, — // В сём полагая цель. Ибо в любую щель — Я — с моим ветром буйным! [обращ. к сыну Г. С. Эфрону] Цв932 (II,300.2)

В этом контексте легко опознаются *спортсмен* и *медный лоб* в соотношении с такой единицей, как «*медный (свиной, хлопковый и т. п.) король*» — употребительное в начале XX в. обозначение крупного капиталиста, ср.: *Непонятно, чем руководится фешенебельный Нью-Йорк, но посещает он далеко не все концерты. Мясные и медные короли, железнодорожные королевы, принцы жевательной резинки и просто принцессы долларов — в вечерних платьях, фраках и бриллиантах заняли бельэтаж* [Евгений Петров, Илья Ильф. Одноэтажная Америка (1936)].

ТВЕРДОЗНАЧЕН [нов.] Видь, пока смотришь: Не анонимный // Нос, т. Лоб, буква букв — Ять, ять без сдачи В подписи губ. // Я — без описки, Я — без помарки. Цв926 (III,109)

Ср.: *твердый знак* (в определенной позиции) и *ять* — буквы дореформенной орфографии как символы дореволюционной действительности и антиреволюционных взглядов.

3. Наше внимание привлекают гораздо менее очевидные случаи, которые требуют от составителя словаря дополнительных разысканий, для того чтобы принять обоснованное решение о (не)постановке той или иной пометы, добавлении комментария, включения дополнительной информации в зону значения. Просто наличия / отсутствия лексемы в авторитетных толковых словарях недостаточно для того, чтобы принять решение о постановке пометы «нов.». Обращение к НКРЯ позволяет уточнить данные словарей.

Так, помету «нов.» есть все основания ставить при словах, которые можно рассматривать как потенциальные — образуемые по законам языка и вполне понятные

читателю — если они не только отсутствуют в толковых словарях, но и в НКРЯ встречаются в единичном употреблении (именно в этих контекстах):

СУРДИНИТЬ [нов.] Напрасно ночь арабочка Сурдинит томно скрипки, —
Моя душа, как бабочка, Летит на запах липки. Куз921 (270)

СЫНОВЕТЬ [нов.] Сыновеет ночей синева, Веет во всё любимое, И кто-то
томительно звал, Про горести вечера думая. Хл920 (118.2)

СМЫТЬЕ [нов.] Наверное, бурное счастье С лица и на вид таково, Как
улиц по смыты ненастья Столиственное торжество. ПП15 (I,86)

ТЕСНЬ [нов.] Вы с «незыблемость», вы с «недвижимость», На ступеньку
которой — ниже нет, В эту плесень и в эту т. Водворившие мысль и песнь — //
(Потому-то всегда взрываемся!) Что вы сделали с первым равенством Вещи —
всюду, в любой среде — Равной ровно самой себе. Цв926 (III,125)

Отметим, что в приведенных примерах отражены поэтические строки тех поэтов, для которых использование индивидуально-авторской лексики наиболее характерно: это (вполне ожидаемо) футуристы Хлебников и Маяковский, а также Цветаева, Пастернак и Кузмин.

В ряде случаев (и нередко для поэтов, более осторожно относившихся к неологии) словари и корпус предлагают своего рода параллели и прототипы, которые могут быть отражены в словарной статье. Там, где при отсутствии лексемы в словарях можно предположить возможность существования в языке такой регулярной единицы или знакомство автора с более ранними случаями ее употребления, возможна постановка «предположительной» пометы «нов.?»). Ср.:

СНЕДКИ [нов.; ср. снедь; ср. тж у Даля: *снедок* — растение «купырь»]
Надорвась, вечерня, шмелем, Взвякивает узенько. Белки снедки мелко мелем, —
Тпруси, тпруси, тпрусенька. Куз917 (180.1)

СТУДЕНЕЦ [нов.; ср. СТУДЕНЬ] И словно пневматическую почту Иль
с. медузы черноморской Передают с квартиры на квартиру Конвейером воз-
душным сквозняки, Как майские студенты-шелапуты... ОМ931 (177)

ТИХОМУДРЫЙ [нов.?.; ср. у Н. А. Клюева: *Соберемся-ка мы, други-бра-
толюбцы, Тихомудрой, тесною семейкой, Всяк с своей душевною жилиейкой.*
(«Усладный стих», 1912)] Ни друга, ни думы о бабьих губах Не зреет в ее
тихомудрых словах, Но есть в ней, как вера, живая мечта К незримому свету
приблизить уста. Ес917 (I,271)

4. Часто лексемы разной степени окказиональности образуют своего рода слово-образовательные гнезда, среди которых наиболее типичны, как легко предположить, однокоренные слова, в частности двухосновные. Ср.:

СОЛНЦЕГОЛОВЫЙ [нов.] Ес918 (II,56.2)

СОЛНЦЕЖОРНЫЙ [нов.] Хл922 (363)

СОЛНЦЕПРИЧАСТНЫЙ [нов.] Цв927 (III,138)

Словообразовательные типы формируются и на основе других морфем, прежде всего приставок. Ср.:

СОРАЗДЕЛИТЕЛЬ [нов.] *Хл909 (56.3)*

СОУПИВАТЬСЯ [нов.] *Цв923 (II,209)*

Особым вариантом можно назвать нестандартные грамматические формы, которые попадают в фокус зрения, поскольку в СЯРП выносятся в отдельную словарную статью, главным образом следующие:

— краткая форма и формы степеней сравнения (*снеговее, снежноок*), ср.:

ТЕАТРАЛЬНЕЙШИЙ [нов.] Озверелые затеи Театральнейшего мира Помогли гонимой вере Рай свести на землю вниз. [о Колизее] *Куз921 (257)*

— причастия и деепричастия (*созвеньен, сплечившись, стена*), ср.:

СОСВИСТАВ [нов.] В холодный ясный день, как с. листву, Ведет свою игру недобрый блеск графита, Не слышу ног и я, и возраст свой зову Дурной привычкой тли, в дурном кругу добытой. *П917 (I,541)*

— нестандартные притяжательные формы (*соборов, социалистичий*), как и краткие действительные причастия, в особенности характерные для Маяковского, ср.:

СТАРЯЩ [нов.] Чтоб не было любви — служанки / замужеств, / похоти, / хлебов. / Постели прокляв, / встав с лежанки, / чтоб всей вселенной шла любовь. / Чтоб день, / который горем с., / не христарадничать, моля. / Чтоб вся / на первый крик: / — Товарищ! — / оборачивалась земля. *М923 (451)*

5. Значительные по объему словообразовательные гнезда содержат разные по употребительности лексемы, позволяющие проследить механизм образования новых слов на базе общеязыковых и потенциальных единиц. От степени окказиональности каждого слова (устанавливаемой по материалам словарей, НКРЯ и специальных изысканий) зависит выбор пометы. Ср.:

СУДЬБА

СУДЬБА-МЗДОИМЕЦ [нов.] *Ес918 (II,56.1)*

СУДЬБИНА [устар. и нар.-поэт.] (преимущественно у Есенина, Цветаевой, а также Кузмина, Хлебникова и Мандельштама)

СУДЬБИШКА [нов.] *Анн906 (169)*

СУДЬБИЩЕ [нов.] *ОМ923 (306), 900-е (432.2)*

СУДЬБОЛОВ [нов.] *Хл915-19-22 (461.3)*

На первый взгляд однотипные лексемы могут показаться читателю в равной степени индивидуально-авторскими, ср.:

ТАЙНОВОДНЫЙ [нов.] Он придет бродягой подзаборным, Нерушимый Спас. Но, быть может, в синих ключьях дыма Тайноводных рек Я пройду его с улыбкой пьяной мимо, Не узнав навек. *Ес917 (II,18)*

НКРЯ: единственное употребление (этот же контекст) в поэтическом под-корпусе (ПК).

ТАЙНОСТЬ [*устар. и прост.*] Птичкам — рощица, рыбкам — озерце, На всё особи, на всё возрасты! // Младшим — сладости, старшим — пряности, — На всё тайности, на всё странности. *РП Цв925 (III,101)*

НКРЯ: Найдено 132 документа, 251 вхождение.

ПК НКРЯ 12 документов, 12 вхождений.

Сказанное относится и к другим словообразовательным типам:

СОПУТНИК [*устар.*; то же, что СПУТНИК] И я, без сил, отстал, ушел из строя, За мной — толпа спутников моих, Нам не сияло небо голубое, И солнце — в тучах грозových. *АБ908 (III,66)*

СОСЕВЕРЯНИН [*нов.*] О, Сад, Сад! <...> Где в малайском медведе я отказываюсь узнать сосеверянина и вывожу на воду спрятавшегося монгола, и мне хочется отомстить ему за Порт-Артур. *Хл909,11 (185)*

6. Особый интерес представляют лексические единицы и словообразовательные гнезда, в которых нашел отражение язык эпохи, в частности складывающийся советский словарь, ср.:

СОВЕТО-РОССИЙСКИЙ [*нов.*] Правнуком своим проживши, Кончил — прадедом своим. // То-то же, как на поверку Выйдем — стыд тебя заест: С. — российский Вертер. Дворяно-российский жест. [посв. памяти В. В. Маяковского] *Цв930 (II,275)*

СОВЕТОРОССИЯ [*нов.*] Но припасла тебе напоследки Дар, на котором строй: Море роднит с Москвой, // *Советороссию* с Океаном Республиканцу — рукой шуана — Сам Океан-Велик Шлет. Нацепи на шлык. // И доложи мужикам в колосьях, Что на шлыке своем краше носят Красной — не верь: вражду Классов — морей звезду! *Цв926 (III,109)*

СОВЕТСТЯГ [*нов.*] Тратьте рати, рать за ратью, Как морской песок. Сбросят в море вашу братью: С. — высок. *Хл920 (125)*

СОВМЕЩАНЕ [*нов.*; советские мешчане] Три / разных капли / в себе совмещав, / беру я / право вот это — / покрыть / всесоюзных совмещан. / И ваших / и русопетов. *М927 (280)*

Помимо образования новых слов, обнаруживаются яркие примеры переосмысления известных лексем. Так в следующем контексте Хлебникова *дворянам* противопоставляются *творяне* (от *творить*), а слово *соборяне* переосмысливается через значение слова *собор* ‘собрание кого-, чего-л.; тж собрание духовных лиц’, сопоставляемое с новой реалией *совет*:

СОБОРЯНИН [*ср.*: священнослужитель соборной церкви] Это шествуют творяне, Заменявши Д на Т, Ладомира соборяне С Трудомиром на шесте. *Хл920,21 (281)*

7. Интересно, что для современного читателя к рассматриваемой группе лексем могут быть отнесены и некоторые имена собственные. Во-первых, поэты часто создают такие имена — как для обозначения персонажа (например, у Хлебникова: *Снежимочка*, ср. *Снегурочка*), так и в расширительном употреблении, ср.: *Смуглороссия* у Хлебникова и *Советороссия* у Цветаевой.

Во-вторых, на основе имен собственных создаются новые лексические единицы — например, от имени *Соломон* наряду с притяжательным прилагательным *Соломонов* используется вариант *Соломоновый*. В следующем примере фамилия *Стравинский* реэтимологизируется как прилагательное:

СТРАВИНСКИЙ [*прил.*; Игорь Федорович Стравинский (1882–1971) — рус. композитор] Крыши — грохают! Большинство заплат — Маркса проповедь На стравинский лад. *Цв926 (III, 120)*

В-третьих, некоторые имена собственные употребляются поэтами в непривычных сейчас вариантах — устаревших, редких, а нередко и окказиональных. Кроме того, некоторые имена и названия, актуальные для поэтов и их современников, современному читателю могут быть без комментария непонятны, или же ошибочно восприняты как окказионализм:

СТОХОД [р. в Волынской губ., рубеж наступления 8-й армии генерала А. М. Каледина в мае-июне 1916 г.] Он двинуться хочет, не может проснуться, Не может, засунутый в сон на засов. // И видит еще. Как назем огородника, Всю землю сравнили с землей на Стоходе. *П914, 28 (I, 63)*

ТАВРИЗ [гор. в Иране; совр. Тебриз] Империализма прорва! / Мы / истопили / терпенье ангельское. / Ты / восставшею / Россией прорвана / от Тавриза / и до Архангельска. *М924 (482)*

ТЕМНИК [гор. Темников в Мордовии] Царскосельскую одурь Прячу в ящик пустой, В роковую шкатулку, В кипарисный ларец, А тому переулку Наступает конец. Здесь не Т., не Шуя — Город парков и зал, Но тебя опишу я, Как свой Витебск — Шагал. [возм., связано с именами знатных боярских родов — Темниковы, Шуйские] *Ахм961 (249.2)*

ТЕРМЕЗСКИЙ [*прил.* к Термез (гор. в Узбекистане)] Это рысьи глаза твои, Азия, Что-то высмотрели во мне, Что-то выдразили подспудное, И рожденное тишиной, И томительное, и трудное, Как полдневный т. зной. *Ахм945 (207.3)*

Таким образом, Словарь на материале поэтической речи позволяет увидеть действие языковых механизмов, с помощью которых создаются новые лексические единицы.

Литература

БАС — Словарь современного русского литературного языка. Т. 1–17. М., 1948–1965.

Валавин В. Н. Словотворчество Маяковского: Опыт словаря окказионализмов. М.: Издательский центр «Азбуковник», 2010. 622 с.

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

Кулева А. С. Мнимые неологизмы в поэтическом языке (на материале т. VII «Словаря языка русской поэзии XX века») // Труды Института русского языка им. В. В. Виноградова. Вып. 19. Материалы международной научной конференции Вторые Григорьевские Чтения «Неология как проблема лингвистической поэтики». М., 2019. С. 253–259.

НКРЯ — Национальный корпус русского языка [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.ruscorpora.ru>.

Перцова Н. Словарь неологизмов Велимира Хлебникова. Wiener Slawistischer Almanach. Sbd. 40. Wien; Moskau, 1995. 560 с.

СУ — Толковый словарь русского языка. Т. 1–4 / Под ред. Д. Н. Ушакова. М., 1935–1940.

СЯРП — Словарь языка русской поэзии XX века. Т. I–VIII– / Сост.: Григорьев В. П. (отв. ред.), Шестакова Л. Л. (отв. ред.), Колодяжная Л. И. (ред.), Кулева А. С. (ред.), Бакеркина В. В., Гик А. В., Реутт Т. Е., Фатеева Н. А. М.: Языки славянской культуры, Знак, 2001–2019–.

A. S. Kuleva

*V. V. Vinogradov Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences
(Russia, Moscow)
an_kuleva@mail.ru*

SEMI-NEOLOGISMS IN THE POETIC LANGUAGE REVISITED: On the VIII volume of the “Dictionary of 20th Century Russian Poetry Language”

The multivolume summary «Dictionary of 20th Century Russian Poetry Language» (Moscow, 2001, 2003, 2008, 2010, 2013, 2015, 2017, 2019; by ten poets: Annensky, Akhmatova, Blok, Yesenin, Kuzmin, Mandelstam, Mayakovsky, Pasternak, Khlebnikov, Tsvetaeva) demonstrates lexical structure of the language of Silver Age poetry — one of the most important periods in the development of Russian literature and culture. The paper highlights that obsolete, colloquial, dialectal lexemes may be noted as the basis for creation of author’s neologisms.

Key words: author’s lexicography, corpus, lexicology, linguistic poetics, neologism, poetic language.

References

Grigoriev V. P. *Poetika slova* [Poetics of the word]. Moscow, Nauka Publ., 1979. 344 p.

Kuleva A. S. [Semi-neologisms in the poetic language: On the material of the VII volume of the “Dictionary of the Language of the 20th Century Russian Poetry”]. *Trudy Instituta russkogo yazyka im. V. V. Vinogradova. Vyp. 19. Materialy mezhdunarodnoi*

nauchnoi konferentsii Vtorye Grigor'evskie Chteniya «Neologiya kak problema lingvističeskoj poetiki» [Proceedings of the V. V. Vinogradov Russian Language Institute: Materials of the international scientific conference Second Grigoriev's Readings "Neology as a problem of linguistic poetics"]. 2019, no. 19, pp. 253–259. (In Russ.)

Natsional'nyi korpus russkogo yazyka [Russian National Corpus]. Available at: <http://www.ruscorpora.ru>.

Pertsova N. *Slovar' neologizmov Velimira Khlebnikova* [Dictionary of Velimir Khlebnikov's neologisms]. Wiener Slavistischer Almanach. Sonderband 40. Wien; Moskau, 1995. 560 p.

Slovar' sovremennogo russkogo literaturnogo yazyka [A dictionary of modern standard Russian]. Vol. 1–17. Moscow, 1948–1965.

Slovar' yazyka russkoi poezii 20 veka [Dictionary of the Language of 20th Century Russian Poetry]. Grigoriev V. P., Shestakova L. L., Kolodyazhnaya L. I., Kuleva A. S., Bakerkina V. V., Gik A. V., Reutt T. E., Fateeva N. A. (eds.). Vol. 1–8–. Moscow, Yazyki Slavyanskoi Kul'tury Publ., Znak Publ., 2001–2019–.

Ushakov D. N. (ed.). *Tolkovyj slovar' russkogo yazyka* [Explanatory dictionary of the Russian language]. Vol. 1–4. Moscow, 1935–1940.

Valavin V. N. *Slovotvorčestvo Mayakovskogo: Opyt slovaryja okkazionalizmov* [Mayakovsky's word coinage: An attempt of the dictionary of occasionalisms]. Moscow, Azbukovnik Publ., 2010. 622 p.

Н. Т. Тарумова
 НИВЦ МГУ имени М. В. Ломоносова
 (Россия, Москва)
n-tarumova@yandex.ru

ПРОЕКТ СЛОВАРЯ ЦВЕТООБОЗНАЧЕНИЙ ПОЭЗИИ А. БЕЛОГО

Отдельным направлением в исследовании творчества Андрея Белого является формирование и изучение корпуса поэтических материалов, в частности — составление словаря цвета поэтического языка писателя. Традиционно в видимой части спектра выделяются в качестве основных семь цветов радуги, три ахроматических цвета — белый, черный, серый, к которым могут примыкать индивидуально-авторские коннотации цветообозначений. Предложен комплексный подход к исследованию цветообозначений с использованием преимущественно прижизненных изданий поэтических текстов А. Белого, с целью выявления закономерностей или особенностей в использовании цвета носителем русской культуры. Проект словаря имеет рабочую версию. Количество колоризмов, статистические данные в процессе исследования могут изменяться.

Ключевые слова: словарь языковой личности, индивидуальная идентичность, колористическое пространство, цветосемантика.

В лингвистике изучены лексический состав и семантика цветообозначений, степень их символизации в языке, их стилистические функции, проведены исследования на основе сравнительно-исторического анализа цветообозначений. В исследовании авторского цветообозначения (ЦО) в лингвокультурологическом аспекте интерес вызывает материал о цвете в поэтическом языке А. Белого, где можно найти и изменения стереотипов, и трансформации некоторых значений цвета, например, индивидуально-авторские коннотации цветообозначений со словом *цвет* (*белоцвет, весёлый цвет, воздушный цвет, дикий цвет, жёсткий цвет, канареечный цвет, ночной цвет, персиковый цвет, светлый цвет, цвѣта «бискр», ромашкин цвет*). Встречаются также синестезийные словосочетания, в которых совмещаются два канала восприятия, например, *горчайшая рыжина* и *сладкорубинный* (вкус + зрение), и колоризмы, которые обозначены не их спектральными именами, а предметами, прочно связанными в нашем сознании с тем или иным цветовым оттенком. Вместо зелёного цвета поэт использует: *шпинатный, бутылочный* и т. д. [Кожевникова 1992].

Посылком к созданию Словаря цвета поэзии А. Белого послужили две причины. Во-первых, пожелание писателя о необходимости создания словарей языка поэтов, о чём он писал в работе «Поэзия слова» (1922). И, во-вторых, архивные материалы К. Н. Бугаевой, жены писателя, к словарю языка А. Белого (записи, картотека), хранящиеся в Российской национальной (Санкт-Петербург), Российской государственной (Москва) библиотеках и в Мемориальной квартире Андрея Белого (филиал Государственного музея А. С. Пушкина, Москва), которые составили основу исследовательской базы [Тарумова 2018: 112–118].

Цель создания словаря — дать, по возможности, наиболее полное систематизированное описание цветовой палитры поэтических текстов А. Белого.

Актуальность данной работы связана с отсутствием в настоящее время словаря языка Андрея Белого, а также авторских словарей цветообозначений, таких как словарь цвета Иосифа Бродского [Полухина 2017].

Практическая ценность «Словаря» будет заключаться в том, что он внесёт некоторые коррективы в уже существующие работы и предложит новые проблемы для дальнейшего исследования цветовой палитры поэзии А. Белого.

Базой для анализа структурно-семантического состава колоризмов являются тексты прижизненных изданий одиннадцати поэтических сборников и сборника *Зовы времён*, который не был опубликован при жизни автора. Использовалось издание 2006 года (составители А. В. Лавров и Дж. Малмстад, издательство «Прогресс-Плеяда»), которое печаталось по авторизованному макету; адресация в словаре указывается по этому изданию. При составлении базы использовались также архивные материалы К. Н. Бугаевой [ОР РГБ: Ф. 25; ОР РНБ: Ф. 60].

В поэтическом корпусе рассмотрено 545 стихотворений поэта, что составляет около 56 400 общих словоупотреблений. С помощью лексико-грамматического поиска были выявлены цвета, которые использовал поэт в представленных текстах. В процессе работы составлен словник, в который вошло около 400 цветовых лексем в алфавитном порядке с примерами, проведен анализ лексем, обозначающих цвет, с последующим обобщением полученных статистических значений.

Для хранения простых данных в текстовом виде существуют разные форматы. Использовались формат редактора Microsoft Word (позволяющий вводить, редактировать, форматировать и оформлять текст, грамотно размещать его на странице) и таблицы формата Microsoft Excel.

По каждому поэтическому сборнику составлялись словари цвета, в таблице Excel они размещены в закладках (это лл. 1–12 + 13-я закладка будет соответствовать сводному словарю). В формате MS Word каждому словарю сборника соответствует самостоятельный файл.

В начале работы с поэтическими текстами словарная статья состояла из шести зон, которые также отражались в соответствующих полях таблицы Excel, что удобно для трансляции в другие цифровые форматы.

Первая зона в словарной статье включала в себя заголовочное слово в форме единственного числа, с маркировкой прямым полужирным шрифтом и выделением ударной гласной диакритическим символом. Возможные варианты словарного

вида даны через запятую. Вторая зона — частота встречаемости; третья зона — адреса словоупотреблений, заключенные в квадратные скобки; четвертая — часть речи. В пятой зоне слова, сочетающиеся с цветowym словом, заключаются в угловые скобки (даются формы, которые встречаются у поэта). Шестая, иллюстративная зона, отделялась знаком «квадрат» и выделялась курсивным шрифтом; искомая цветовая лексема в примере маркировалась полужирным шрифтом; слэш (косая черта) — знак, обозначающий конец стихотворной строки; прямая вертикальная черта — знак, разделяющий примеры. Новое авторское слово обозначалось пометой «авт.». Буква «ё» использовалась в заголовочном слове, во фрагментах поэтических текстов в словарной статье оставалась в авторском написании. Например:

Жёлтый 2 [СР 1922: 14, 26] П <травы, очи> □ *Ветер проносится, **желтые** травы колебля, — / Цветики поздние, белые. / Пал на холодную землю. [(Здравствуй, — желанная...)]. Б/м, август 1904]* | *Где в душу мне смотрят из ночи, / Восставши над сетью бугров, / Жестокие, **желтые** очи / Безумных твоих кабаков, — [Россия (Довольно: не жди, не надейся). 1908]*

Бледнорозовый 1 [СБ 1923: 40] П <лепестках> □ *Таёт трепет слов медовых / В трепетных устах — / В **бледнорозовых**, в вишневых, / В сладких лепестках. [Любовь. Серебряный-Колодезь 1907].*

Адресация разделялась на две части: первая часть, содержащая информацию о сокращенном названии поэтического сборника, о дате издания сборника и странице, указывалась после заголовочного слова и данных о частотности его употребления; вторая часть, которая включала в себя название стихотворения и дату его написания, размещалась в конце каждого примера.

Сложные эпитеты, во вторую половину которых входила основная цветовая лексема, давались при заголовочном цветовом слове в круглых скобках, например, при слове красный делалось указание: см.: вино-к., бледно-к., зеркально-к., кроваво-к., ярко-к., фулярово-к., отыскать которые в словаре затруднительно, в силу их разбросанности в разных местах алфавита.

Красный (см. бледно-красный, вино-к., зеркально-к., кровавокрасный, фулярово-к., ярко-к.) 27 [ЗЛ 1904: 3, 11, 16, 33, 41, 42, 68, 77, 114, 125, 125, 160, 174, 179, 181, 183, 191, 194, 198, 200, 210, 225, 232, 238, 249] П <льдины, жаром, занавес 2, отсвет, яхонты, рубином, лакеи, заревом, глаз, гвоздики, факелом, звёзд, стёкла 2, вином, тогах, золото, бабочки, караван, резина, золота 2, розы, кто-то, ступеням, диск> □ *В золотистой / дали облака, как рубины, — / облака, как рубины, прошли, / как тяжёлые, **красные** льдины. [Бальмонт. 1903].*

В процессе накопления материала первая часть адресата существенно увеличилась в объёме, что стало не совсем удобно для работы.

При анализе текстов сборников *Стихи 1923 г.*, *Пепел 1929 г.* и *Зовы времён*, куда А. Белый включал не только новые стихи, но и стихи из предыдущих сборников, меняя названия, редактируя текст и т. д., выяснилось наличие повторов

и самоцитирования, что, по мнению коллег из Института русского языка РАН, отражает эволюцию автора и требует к себе отдельного внимания.

Для того чтобы исследователь мог видеть и фиксировать повторы, во вторую часть адреса, которая располагалась в конце каждого примера, был добавлен порядковый номер, присвоенный сборникам #01 — #12:

Бледно-лазурный, бледнолазурный 6 [ЗЛ 1904: 217; СБ 1923: 32] П <атлас 3> □ *Смотрит на нас / ЛИКОМ туманным, лилейным. / Бледно-лазурный атлас / в снежнокисейном. / Бледно-лазурный атлас / тихо целует. / Бледно-лазурный атлас / в уши нам дует: [#01. Св. Серафим. Серебряный-Колодезь 1903]* | *Смотрит на нас / ЛАСКОВО ЛИКОМ туманным, лилейным. / Бледно-лазурный атлас / В снежнокисейном. / Бледно-лазурный атлас — / Тихо целует, / Бледнолазурный атлас — / В уши нам дует: [#10. Св. Серафим. Серебряный-Колодезь 1903]*

То есть информация первой части адресной зоны увеличивалась и, в общем, дублировала номера сборников во второй части адреса. В результате было принято решение об объединении частей в одну адресную зону и о переносе её в конец каждого примера. В этом случае адресная зона словарной статьи формируется из пяти позиций: номера сборника, номера страницы, названия стихотворения, места и даты его написания; если стихотворение или поэма имеют нумерацию частей / глав, то в адресе после названия произведения указывается номер части, например: [#10: 32. Прости 2. Москва 1908]. При отсутствии информации о месте или дате написания стихотворения адресное поле опускается. Для лучшего восприятия словарной статьи примеры выстраиваются построчно. Начало примера фиксируется знаком квадрат, конец — вертикальной чертой:

Багровый (см. бешено багровый) 33 П <мечём, краем 3, закат 5, плащ 3, даль 3, западе 2, холод 3, отблеск 3, полосы 2, заря, лучей 2, лучи, стрелой, зубриной, профессорша 2, горизонте> □ *Приют роскошный — волшебств обитель, / где восхищались мы знаньем новым, — / спалил нежданно разящий мститель / в час полуночи мечем багровым. [#01: 32. Не тот]* | □ *Да заря багровым краем / Над бугром стоит. / Злое поле жутким лаем / Всклипнет; и молчит. [#02: 16. Деревня. Серебряный-Колодезь 1908]* | □ *На камень упал бел-горючий. / Закутался в серый халат. / Глядел на косматые тучи. / Глядел на багровый закат. [#02: 32. Каторжник. Серебряный-Колодезь 1906–1908]* | □ *“Кто вы; кто вы, гость суровый — / “Что вам нужно, домино?” / Но закрывшись в плащ багровый, / Удаляется оно. [#02: 77. Праздник. Серебряный-Колодезь 1908]* | □ *Как смотрится в душу сурово / Мне снова багровая даль! / Страна моя хмурая, снова / Тебя ли я вижу, тебя ль? [#02: 227. Бегство. Малевка 1906]* | □ *В темнеющее поле прыснет / Вечерний, первый огонек; / И над деревнею повиснет / В багровом западе дымок; [#03: 25. Зима. Петровское 1907]* | .

Чтобы сохранить максимально информацию в формате MS Excel, в таблице присутствуют восемь основных зон / колонок словарной статьи: 1) заголовочное слово, 2) вариант слова, 3) частотность, 4) номер сборника, 5) сокращенное название издания с номерами страниц, где встречалось цветообозначение, 6) часть речи, 7) сочетание, 8) пример и 9) колонка — рабочая зона — комментарии. Общий словарь цвета формируется из отдельных словарей сборников, и в таблице каждый словарь имеет самостоятельную закладку. В результате будет создана единая закладка сводного Словаря цвета поэзии А. Белого. Версия для публикации готовится в формате MS Word.

В ходе предварительного анализа структурно-семантического состава лексем, обозначающих цвет, был выявлен спектр наиболее представленных в поэтических текстах Андрея Белого цветов из числа основных. Самыми частотными оказались жёлтый цвет (22%), красный (21%), серый (14%). Далее белый (10%), голубой (7%), чёрный (7%), синий (7%), зелёный (7%), фиолетовый (4%), оранжевый (1%). Наиболее употребительные колоративы в идиостилиях А. Блока и В. Хлебникова — белый цвет занимает первое место, второе — чёрный. Далее у Блока: красный и синий, а у Хлебникова: синий, жёлтый. У М. Цветаевой наиболее часто употребляются такие цвета, как зелёный, белый, жёлтый (золотой), голубой (синий) и красный.

Колоризмы представлены у А. Белого практически всеми знаменательными частями речи: прилагательными, существительными, глаголами, наречиями, а также причастиями, деепричастиями. Например, в сборнике *Золото в лазури* прилагательных — 94, существительных — 51, глаголов — 26, причастий — 16, деепричастий — 7, наречий — 1 (*лазурно*).

Свет в лирике Белого анализируется отдельно, как приложение к словарю. Он составляет многочисленную и богатую оттенками группу. Все светопотребления можно распределить следующим образом: туман (*дым, пасмурность*); сумрак (*мгла, сумерки, тени, тусклый*); свет (*сияние, блеск, лучезарность, пламезарность, сверкание, яркость* и т. д.); тьма (*темнота, темень, мрак*). См.:

Пасмурно-мглистый (авт.) 1 П <лес> □Тревожно зафыркал старик, дубиной корнистой / взмахнув. / В лес **пасмурно-мглистый** / умчался, хвостом посевевшим вильнув. [#01: 127. Игры Кентавров. 1902].

Таким образом, у Белого свет и тьма являются антитезой к традиционному противопоставлению белого и черного цветов [Гёте 2012; Попов 1890; Бахилина 1975]. Например, в «Словаре цвета», составленном В. К. Харченко, уравниваются в правах цвет и свет, т. е. цветовые и светлотные характеристики (*блестящий, прозрачный, сверкать, лучезарный, мерцать, сиять*) внесены в единый алфавитный словник [Харченко 2013].

Постепенно выстраиваются словари ЦО: гнездовой, частотный, обратный. Построение обратного словаря ЦО поможет выявить постфиксальные группы колоризмов и классифицировать их, что необходимо при изучении словообразования (суффиксального, постфиксального) и особенностей строения конца слов-цвето-

обозначений. Непременным условием гнездового объединения лексем является близость основ, т. е. группы слов, образованных от одной цветовой основы и связанных по значению. Например, объединяются в одну гнездовую словарную статью -белый- производные слова и формы слов: *бел*, *побелевший*, *белеющий*, *белизна*, *белила*, *белое* (субстант.) и др. Двусловные ЦО объединяются по первой основе — *белогрудый*, *беломраморный*, *белоснежный*, *белопенный*.

Глаголы, производные от прилагательных, помещаются при соответствующих прилагательных: *белеть*, *белишь*, *белеться* при -белый-; *синить*, *синеть*, *синяя* при -синий- и т. д. В объединения лексем входят также производные префиксально-суффиксальные образования, непосредственно связанные с основным словом: *голубенький*, *голубенье*, *голубизна*, *голубоватый*, *голубеющий*, *оголубить* при -голубой-.

Ряд цветовых оттенков можно объединить в цветовые синонимические группы, например, группа красного цвета включает в себя: *красный*, *алый*, *багряный* (*багрец*), *багровый*, *кравовый* («как кровь»), *огненный* (*огневой*, *огнистый*, «как огонь»), *пламенный* — при условии, что актуализация цветового значения в этих эпитетах налицо; *вишнокрасный*, *вишнёвый*, *медный*, *пунцовый*, *рдяный*, *рубин*, *червлёный*, «как пожар» (т. е. показательна близость к красному). В эту группу входят и цветоописательные метафоры (*багряница роз*, *плащ зари вечерне-тёмный*, *пурпур огня*, *тёмным пурпуром гранатов*; *цвести красотой*), а также сложные цветовые эпитеты (*золотистый пожар*, *рубинно-сапфирный*).

Данная работа по составлению словаря заключается в моделировании колоративного лексико-семантического поля поэтических текстов А. Белого. В поэтическом корпусе рассмотрено 545 стихотворений поэта, что составляет около 56 400 словоупотреблений и около 400 цветообозначений. В словаре выдержан алфавитный принцип подачи материала. Словарная статья состоит из пяти зон. В результате предварительного проведения сравнительного анализа получены статистические данные по особенностям репрезентации колоративной лексики. Выделяются слова, сочетающиеся с цветовым словом. Включен пласт индивидуально-авторских слов (окказионализмов), обозначающих оттенки цвета. Колоративы могут оказаться и потенциальными словами (*серовато-розовый*), и окказиональными (*каменно-белый*). Изучение цветообозначений отдельного поэта дает нам возможность не только выявления цветовой картины мира в его поэзии, но и углубления существующего представления о его мировоззрении, что важно для исследования личности и творчества поэта.

Литература

Бахилина Н. Б. История цветообозначений в русском языке. М.: Наука, 1975. 288 с.

Гёте И. Учение о цвете. Теория познания: Из наследия мировой философской мысли: эстетика / Пер. с нем. В. О. Лихтенштадта. Изд. 4-е. М.: Книжный дом «Либроком», 2012. Ч. I. 195 с.

Кожеевникова Н. А. Язык Андрея Белого. М.: Институт русского языка РАН, 1992. 256 с.

Отдел рукописей Российской государственной библиотеки (ОР РГБ, М.). Ф. 25. Т. 2.

Отдел рукописей Российской национальной библиотеки (ОР РНБ, СПб.). Ф. 60. Ед. хр. 112. Карт. № 21–24.

Полухина В. Словарь цвета Иосифа Бродского. М.: Новое литературное обозрение, 2017. 372 с.

Попов В. В. Цвета и их красивые сочетания. М.: Типо-литография Кушнерев и Ко, 1890. 68 с.

Тарумова Н. Т. К. Н. Бугаева «Словарь языка Андрея Белого»: архивные материалы // Современные проблемы авторской лексикографии. М.: Аквилон, 2018. С. 112–118.

Харченко В. К. Словарь Цвета: концепции, новые материалы, полная электронная версия. М.: Изд-во Литературного института им. А. М. Горького, 2013. 204 с.: 1 CD-ROM.

N. T. Tarumova

M. V. Lomonosov Moscow State University

(Russia, Moscow)

n-tarumova@yandex.ru

PROJECT OF THE DICTIONARY OF COLOR TERMS OF A. BELY'S POETRY

A separate direction in the study of Andrei Bely's work is the formation and analysis of the corpus of poetic materials, in particular, the compilation of a dictionary of the color terms of the writer's poetic language. Traditionally, in the visible part of the spectrum, seven colors of the rainbow called as the main ones, three achromatic colors white, black, gray, as well as individual author's connotations of color designations are distinguished. A comprehensive approach to the study of color terms using mainly lifetime editions of the writer's poetic texts is proposed, in order to identify patterns or features in the use of color by the carrier of Russian culture. The dictionary project has a working version. The number of colorisms and statistical data may change during the research process.

Keywords: linguistic personality, individual identity, coloristic space, color semantics.

References

Bakhilina N. B. *Istoriya tsvetooboznachenii v russkom yazike*. [History of color terms in the Russian language]. Moscow, Nauka Publ., 1975. 288 p.

Johan Wolfgang von Goethe. *Uchenie o tsvete. Teoriya poznaniya: iz naslediya mirovoi filosofskoi mysli: estetika* [Teaching about color. Theory of knowledge: From the

heritage of world philosophical thought: Aesthetics]. Transl. from German by V. O. Likhtenshtadt. 4th ed. Moscow, URSS: LIBROKOM Publ., 2012. 195 p.

Kharchenko V. K. *Slovar' Tsveta: kontseptsii, novye materialy, polnaya elektronnyaya versiya*. [Dictionary of Color: concepts, new materials, full electronic version]. Moscow, Maxim Gorky Literary Institute Publ., 2013. 204 p.

Kozhevnikova N. A. *Yazyk Andrey Belogo*. [The language of Andrey Bely]. Moscow, Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences, 1992. 256 p.

Otdel rukopisei Rossiiskoi gosudarstvennoi biblioteki (OR RGB) [Department of manuscripts of the Russian State Library (OR RSE, Moscow)]. F. 25. Vol. 2.

Otdel rukopisei Rossiiskoi natsional'noj biblioteki (OR RNB). [Department of manuscripts of the Russian National Library (OR RNB, St. Petersburg.)]. F. 60. Item 112. Card no. 21–24.

Polukhina V. *Slovar' tsveta Iosifa Brodskogo*. [Joseph Brodsky's dictionary of color]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2017. 372 p.

Popov V. V. *Tsveta i ikh krasivye sochetaniia*. [Colors and their beautiful combinations]. Moscow, Tipolitografiya Kushnerev and Co., 1890. 68 p.

Tarumova N. T. [K. N. Bugaeva "Dictionary of the language of Andrei Bely": archival materials]. *Sovremennye problemy avtorskoi leksikografii* [Modern problems of author's lexicography]. Moscow, Akvilon Publ., 2018, pp. 112–118. (In Russ.)

И. В. Зыкова

Институт языкознания РАН

(Россия, Москва)

zykova_iv@mail.ru

ЗОНА «МЕЖСЕМИОТИЧЕСКОЙ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ» В СЛОВАРЕ НОВОГО ТИПА «ИДИОМАТИКА РУССКОГО АВАНГАРДА: КУБОФУТУРИЗМ»

Исследование направлено на разработку теории идиоматики авангарда и принципов ее лексикографического описания. Материалом изучения являются литературные и художественные произведения (преимущественно 1910-х гг.) представителей кубофутуризма (В. Хлебникова, В. Маяковского, А. Крученых, Д. и Н. Бурлюков и др.). Согласно полученным данным, идиоматика русского авангарда — это семиотически разнородный феномен, объединяющий собой вербальную и невербальную идиоматику. Под вербальной идиоматикой авангарда понимаются как создаваемые кубофутуристами идиоматические новации (собственно авангардные идиомы), так и (экспериментально) используемые ими общеязыковые фразеологизмы. В ходе анализа были выявлены единицы идиоматики авангарда, которые имеют одновременно две формы репрезентации — вербальную и изобразительную. Такого рода случаи определяются в нашем исследовании как межсемиотические корреляты или межсемиотические трансформы с самостоятельным значением и получают фиксацию в отдельной словарной зоне «межсемиотической репрезентации». В проектируемом словаре «Идиоматика русского авангарда: Кубофутуризм» данная зона является факультативной, при этом ее введение представляется необходимым для раскрытия новаторского характера творчества лексикографируемых авторов. Принцип организации содержания данной зоны демонстрируется на примере таких заголовочных единиц, как *бобэоби пелись губы*, *маршрут шаризны*, *попадать пальцем в небо*, *солнечное <лунное> затмение* и *черный квадрат*. Приведенные в статье примеры позволяют по-новому посмотреть на процесс идиомообразования в авангардном дискурсе, в основе которого лежит не только языковое, но и межсемиотическое (интермедиальное) экспериментирование.

Ключевые слова: словарь нового типа, идиоматика авангарда, авангардная идиома, фразеологизм, невербальная идиома, межсемиотический коррелят, мета-семиозис.

В современном языкознании накоплен значительный опыт лексикографического описания языка экспериментальной литературы и предложены оригинальные и разные по своим лексикографическим установкам и задачам подходы к составлению авторских (монографических и сводных) словарей представителей определенных авангардных течений. В фокусе внимания составителей находятся различные языковые средства: лексические неологизмы, словообразовательные новации, окказиональные и/или аномальные языковые формы и феномены, образно-выразительные средства языка, рекуррентные вербальные конструкции или словосочетания, ключевые слова, фразеологические и паремиологические знаки, крылатые слова или афористические выражения (см., например, [Григорьев 1973; Перцова 1995; Никульцева 2008; Гик 2015; Мелерович и др. 2016; Кожевникова, Петрова 2017; Шестакова 2019]). Примечательно, что столь сложный лексикографический объект, как язык поэтов-экспериментаторов или писателей-новаторов, требует выработки соответствующих инновационных методик его словарного описания, что приводит к выделению в рамках лексикографии, как указывает Л. Л. Шестакова, особой разновидности авторских словарей — экспериментального словаря, «экспериментальная форма которого соответствует экспериментальному характеру языкового материала» [Шестакова 2020]. Экспериментальный словарь, по определению Л. Л. Шестаковой, — это «словарь, в основе которого лежат новые подходы к описанию языкового материала, новые формы и приемы его инвентаризации, реализуемые с применением эффективного инструментария (технологического, метаязыкового и др.)» [Там же]. С опорой на достижения авторской лексикографии, прежде всего, в рамках отечественной лексикографической традиции и с учетом современных зарубежных исследований в этой области наш научный проект направлен на разработку принципов лексикографического описания единиц идиоматики авангарда и составления словаря «Идиоматика русского авангарда: Кубофутуризм» (авторы И. В. Зыкова, О. В. Соколова).

Лексикографическое изучение идиоматики авангарда, сопровождающееся созданием комплексной методологии лингвокогнитивного и лингвокультурологического анализа составляющих ее единиц и специфики построения авангардного дискурса [Зыкова 2018; 2019а], проводилось нами на материале литературных и художественных произведений (преимущественно 1910-х гг.) кубофутуристов и близких их кругу авторов. В число лексикографируемых поэтов и художников раннего авангарда вошли В. Хлебников, В. Маяковский, А. Крученых, Д. и Н. Бурлюки, В. Каменский, Б. Лившиц, К. Малевич, Е. Гуро, И. Терентьев, И. Зданевич, П. Филонов, О. Розанова, В. Шкловский и Р. Якобсон.

Под термином «идиоматика авангарда», который вводится в оборот филологической науки впервые, нами понимается «совокупность разного рода средств (вербальных и невербальных), целенаправленно создаваемых авангардистами в результате экспериментов, в основе которых лежат эстетическая и прагматическая интенции на формирование нового художественного языка литературы и искусства» [Зыкова 2018: 210; Зыкова, Соколова 2019: 10]. Из данной дефиниции

следует, что в качестве заголовочных единиц в проектируемом словаре выступают единицы двух основных разновидностей идиоматики авангарда — вербальной и невербальной идиоматики. Под **невербальной идиоматикой** имеется в виду «совокупность невербальных (пластических) идиом, извлекаемых из художественных (живописных) произведений представителей раннего авангарда, а также и их литературных произведений, содержащих разного рода художественные изображения (графические наброски, рисунки, литографические изображения, фрагменты живописных картин и проч.)» [Зыкова 2019б: 139]). **Вербальную идиоматику** составляют две разновидности языковых единиц: 1) собственно авангардные идиомы — языковые единицы, создаваемые в литературном авангарде в результате проведения языковых экспериментов (например, *заумный язык*, *облако в штанах*, *авто-лебеди*, *бродячий словокант*); 2) «традиционные» или общеязыковые фразеологизмы, (экспериментально) используемые в произведениях литературного авангарда в узуальных и модифицированных формах (ср., например, *душа нараспашку* > *душа без пояса*).

Ориентированность словаря «Идиоматика русского авангарда: Кубофутуризм» на раскрытие экспериментальной работы представителей раннего авангарда со словом, с глубинным творческим ресурсом русской языковой системы указала на целесообразность введения в практику лексикографического описания такой новой словарной зоны, как зона «межсемиотической репрезентации».

Введение словарной зоны «межсемиотической репрезентации» в микроструктуру Словаря обусловлено потребностью в достижении объективного и адекватного лексикографического отражения специфики создаваемой представителями кубофутуризма идиоматики русского авангарда и в целом специфики творчества лексикографируемых авторов. Эта специфика определяется рядом установок в их лингвоэкспериментальной работе, в частности:

- установкой на интермедийальную рефлексия (в терминологии О. Ханзен-Лёве) и создание нового языка литературы и искусства, основанного на экспериментальном методе и разработке новых эстетических канонов творческой деятельности;
- установкой на синтез разных видов искусства (словесного, изобразительного, музыкального и др.), см., например: *«Мы хотим, чтобы слово смело пошло за живописью»* (В. Хлебников); ср. также терминологические новации: *«заумная поэзия»* — *«заумная живопись»*, *«графическая заумь»*, *«нота-буквы»*, *«супрематическая поэзия»*, *«беспредметная живопись»* — *«беспредметная поэзия»*, *«беспредметное слово»*, *«стихотворный кубизм»*, *«словесный супрематизм»*;
- установкой на «медийальный фундаментализм», «аналитическим стремлением» к дифференциации видов искусства, что получает выражение в следующих ключевых формулировках представителей раннего авангарда: *«Слово как таковое»*, *«Буква как таковая»*, *«Искусство как таковое»*, *«Звук как таковой»* (подробнее в [Ханзен-Лёве 2016]).

Заметим, что исследования межсемиотического, поликодового, мультимедального характера творческой деятельности кубофутуристов многочисленны. Не ставя перед собой задачи осветить историю вопроса, мы кратко отметим наиболее релевантные для рассматриваемой словарной зоны теоретические положения и понятия. Прежде всего, это положение о взаимопереводимости знаков разных семиотических систем Э. Бенвениста, уделяющего особое внимание процессу и результатам перевода словесных знаков в иконические знаки, и У. Эко, выводящего на первый план изучение перевода знаков одной невербальной системы в знаковые формы других невербальных систем. Особой значимостью для понимания специфической природы единиц идиоматики авангарда и формирования содержательного плана словарной зоны «межсемиотической репрезентации» обладает понятие «межсемиотической транспозиции» Р. Якобсона. Предложенная ученым трактовка данного понятия послужила основой для разработки представления о межсемиотической транспозиции как принципа и технологии построения фразеологического или идиоматического значения, а также фактора узального варьирования и креативного (окказионального и экспериментального) модифицирования фразеологизмов (идиом) в дискурсе (см. подробнее в [Зыкова 2015]). На базе разработанного подхода нами был выделен один из наиболее значимых категориальных признаков идиоматики авангарда — «межсемиотичность» [Зыкова 2018; Зыкова, Соколова 2019] и проведена типологизация межсемиотических авангардных идиом [Соколова 2019]). Релевантной для понимания принципов новаторства кубофутуристов в области взаимодействия словесного искусства с другими видами искусств является концепция межсемиотического трансфера, заложенная в трудах Ю. С. Степанова и получившая развитие в научных исследованиях его учеников и последователей (см., например, [Фещенко, Коваль 2014]). При разработке зоны «межсемиотической репрезентации» во внимание принимается и лингвоэстетический подход В. П. Григорьева, способствующий осмыслению особенностей взаимодействия словесного искусства с другими видами искусства в жизнестроительстве кубофутуристов, а также положения, сформулированные в результате изучения «роли естественного языка в формировании языка изобразительного искусства» Н. В. Злыдневой [Злыднева 2008]. Необходимо отметить, что в определении характера содержания зоны межсемиотической репрезентации особое положение занимает и понятие «интермедиальности» О. Ханзен-Лёве [Ханзен-Лёве 2016]. Объясняя фундаментальные принципы экспериментальной деятельности авангардистов, Ханзен-Лёве указывает на то, что «как и в других областях литературной и художественной теории, русский символизм и авангардные течения 1910–1930-х гг. часто предполагают совершенно новые и единственные в своем роде теоретические концепции, конкретные анализы системы художественных форм, исходя из центрального для всего (русского) модернизма положения, что ни одну художественную форму невозможно создать и воспринимать саму по себе, изолированно и автономно, но всегда — во взаимодействии ее материально-физических, концептуально-теоретических, тематико-мотивных и — что

было особенно важным для авангарда — структурно-конструктивных аспектов» [Там же: 15]. В свете обсуждения специфики формирования зоны межсемиотической репрезентации важным является и замечание исследователя о том, что «<...> “медиа-фундаментализму” футуристического авангарда соответствовал и отказ от (художественного) иллюстрирования литературных текстов, и вообще пересмотр иллюстративных отношений между художественными формами, при которых один медиум (например, изобразительный) должен был визуально “пересказывать” другой (словесный)» [Там же: 58].

Таким образом, все вышесказанное обосновывает необходимость введения в микроструктуру словаря «Идиоматика русского авангарда: Кубофутуризм» зоны «межсемиотической репрезентации». Данная зона направлена на выявление и фиксацию тех случаев, когда заголовочная единица имеет форму репрезентации в другой семиотической или кодовой системе (например, вербальная идиома имеет изобразительную форму, а изобразительная идиома — вербальную форму). Исходя из положений о неиллюстративности вербальных текстов представителей кубофутуризма, несводимости в их творчестве словесного к визуальному и визуального к словесному, автономности словесного и визуального (слово как таковое, рисунок как таковой, чертеж как таковой и т. д.), и при этом их соотносительности и в определенном смысле их взаимосвязанности и взаимодополнительности, мы считаем возможным рассматривать указанные выше случаи как **межсемиотические корреляты** или **экспериментальные межсемиотические трансформы с самостоятельным значением**. Проведенное исследование позволило установить различные типы межсемиотических коррелятов или межсемиотических трансформ, составляющих рассматриваемую словарную зону. В связи с невозможностью представить всё типологическое разнообразие в рамках статьи в качестве примера приведем зону «межсемиотической репрезентации», обозначаемую символом ✕, к таким разным по своим типологическим характеристикам вокабулам, как *бобэоби пелись губы, маршрут шаризны, попадать / попасть пальцем в небо, солнечное <лунное> затмение* и *черный квадрат*.

БОБЭОБИ ПЕЛИСЬ ГУБЫ (собственно авангардная идиома; подтип — идиома-эксперимент)



Бобэоби пелись губы.

Вээоби пелись взоры.

Пиээо пелись брови.

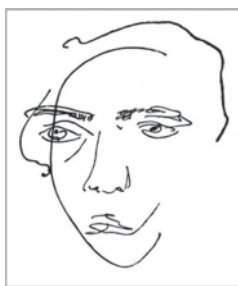
Лизээй пелся облик.

Гзи-Гзи-гзэо пелась цепь.

Так на холсте каких-то соответствий

Вне протяжения жило Лицо.

В. Хлебников <1908–1909>



В. Хлебников. Автопортрет (1909)

МАРШРУТ ШАРИЗНЫ (собственно авангардная идиома; подтип — идиома-термин)

Новый закон имеет случайное название «**маршрут шаризны**», взятое мною из не напечатанных еще стихов А. Крученых:

Экипаж восторжен от маршрута шаризны
(т. е. в восторге от кругосветного плавания). <...>

Эпитет контрастирующий заменен эпитетом ни с чем не сообразным; стрельба в обратную сторону требует в работе над стихом особо важные части произведения отмечать словом, которое, «ни к селу ни к городу». Разряжение творческого вещества производится в сторону случайную!

И. Терентьев. «Маршрут шаризны.
Закон случайности в искусстве» (1919)

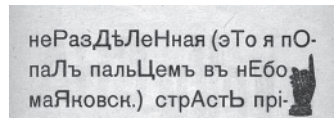


И. Терентьев. Чертеж (1919)

ПОПАДАТЬ / ПОПАСТЬ ПАЛЬЦЕМ В НЕБО (общезыковой фразеологизм; подтип — идиома)



поПаль пальЦемъ въ нЕбо



И. Терентьев. «17 ерундовых орудий» (1919)

СОЛНЕЧНОЕ <ЛУННОЕ> ЗАТМЕНИЕ (общезыковой фразеологизм; подтип — фразеологизм-термин)



частичное / ЗАТМЕ¹иЕ
ЗА/ ТМЕНИ²иЕ / ЧА²С Тич / нОЕ²



К. Малевич. «Композиция с Моной Лизой» (1914)

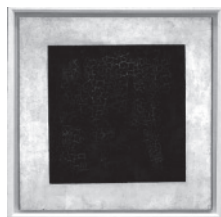


К. Малевич. «Англичанин в Москве» (1914)

¹ Компоненты идиомы имеют разные цветовые оттенки: компонент «**частичное**» имеет темно-красный оттенок, компонент «**ЗАТМЕ¹иЕ**» — темно-фиолетовый оттенок.

² Части компонентов идиомы имеют разные цветовые оттенки: **ЗА** имеет темно-красный оттенок / **ТМЕНИ²иЕ** — светло-серый оттенок / **ЧА** — зеленый оттенок **С** — оттенок черного цвета **Т** — синий оттенок **ИЧ** — светло-зеленый оттенок / **Н** — оттенок черного цвета **ОЕ** — светло-серый оттенок.

Изображение черного квадрата (невербальная идиома; подтип — собственно авангардная идиома)



К. Малевич. «Черный квадрат» (1915)

ЧЁРНЫЙ КВАДРАТ

Как указывает в своей монографии О. Ханзен-Лёве, «<...> для авангарда типично убеждение в автономии соответствующих медиа, которые вступают между собой в равноправные отношения в некоем медиальном жанре, при этом образуя нечто “третье”: художественную форму, охватывающую два или несколько медиа. Особенно впечатляющим образом это проявилось в альманахах и книжных объектах русских футуристов, где слово и образ сосуществуют и конкурируют между собой на равных правах» [Ханзен-Лёве 2016: 57]. В соответствии с этим постулатом, словарную зону «межсемиотической репрезентации» можно охарактеризовать как интермедialное поле (в терминологии Ханзен-Лёве), в котором раскрывается специфика интермедialного или межсемиотического соотношения вербального и изобразительного в системе единиц идиоматики русского авангарда. Представляется возможным считать данную зону своего рода пространством **мета-семиозиса**, понимаемого как источник глубинных (концептуальных) оснований экспериментальной работы кубофутуристов по созданию нового художественного языка, «сращивающего» конструктивные приемы словесного и изобразительного искусства в ходе построения идиоматики русского авангарда как сложного, семиотически разнородного и многомерного феномена.

Подводя итог всему вышесказанному, стоит особо подчеркнуть, что введение и разработка словарной зоны «межсемиотической репрезентации» служит целям создания общей методологии лексикографического анализа столь колоритного пласта русской лексики и русской культуры, как идиоматика авангарда. Содержащаяся в данной зоне информация способствует расширению представления о процессе идиоообразования как практики не только языкового, но и межсемиотического экспериментирования. Выявленные и представленные в анализируемой словарной зоне межсемиотические корреляты или межсемиотические трансформы позволяют очертить лексикографическую перспективу осмысления создаваемых в авангарде новых средств художественного познания, а также постижения сущности метаязыковой, и шире — метасемиотической, рефлексии в экспериментальном творчестве авангардистов, в частности, представителей такого авангардного течения, как кубофутуризм.

Литература

- Гик А. В. Конкорданс к стихотворениям М. Кузмина. Т. IV: Ха — Ящик М.: Языки славянской культуры, 2015. 376 с.
- Григорьев В. П. Поэт и слово. Опыт словаря. М.: Наука, 1973. 456 с.
- Злыднева Н. В. Изображение и слово в риторике русской культуры XX века. М.: Индрик, 2008. 304 с.
- Зыкова И. В. Концептосфера культуры и фразеология: Теория и методы лингвокультурологического изучения. М.: Ленанд, 2015. 380 с.
- Зыкова И. В. Идиоматика авангарда: ID card идиомы в авангардном дискурсе // Когнитивные исследования языка. 2018. Вып. XXXV. С. 210–219.
- Зыкова И. В. «Новые пути слова»: теория и методология когнитивного исследования поэтики авангардного манифеста // Критика и семиотика. 2019а. № 2. С. 206–228.
- Зыкова И. В. О статусе и специфике зоны межъязыкового перевода в микро-структуре словаря нового типа «Идиоматика русского авангарда» // Межкультурная коммуникация в эпоху глобализации. Свое. Чужое. Универсальное / Отв. ред. Е. О. Опарина. М.: ИНИОН РАН, 2019б. С. 135–157.
- Зыкова И. В., Соколова О. В. Языковой эксперимент как установка на идиоматизацию в манифестах кубофутуристов: Идиоматика авангарда // Вопросы когнитивной лингвистики. 2019. № 2. С. 7–20.
- Кожеевникова Н. А., Петрова З. Ю. Материалы к словарю метафор и сравнений русской литературы XIX–XX вв. Выпуск 4: Камни, металлы. Выпуск 5: Ткани, изделия из тканей. М.: Языки славянской культуры, 2017. 680 с.
- Мелерович А. М., Мокиенко В. М., Якимов А. Е. Фразеология в русской поэзии XIX–XXI в. Словарь: опыт лексикографической систематизации употреблений фразеологизмов в русской поэзии / Под науч. ред. В. М. Мокиенко. Кострома: КГУ, 2016. 628 с.
- Никульцева В. В. Словарь неологизмов Игоря Северянина. М.: Азбуковник, 2008. 380 с.
- Перцова Н. Словарь неологизмов Велимира Хлебникова. Wiener Slavistischer Almanach. Sonderband 40. Wien; Moskau, 1995. 560 с.
- Соколова О. В. Межсемиотичность как категория идиоматики авангарда (на материале поликодовых манифестов русских футуристов) // Сборник Матице српске за славистику. 2019. Выпуск 96. С. 155–176.
- Фещенко В. В., Коваль О. В. Сотворение знака: Очерки о лингвоэстетике и семиотике искусства. М.: Языки славянской культуры, 2014. 640 с.
- Ханзен-Лёве О. А. Интермедальность в русской культуре: От символизма к авангарду / Пер. с нем. Б. М. Скуратова, Е. Ю. Смотрицкого. М.: РГГУ, 2016. 450 с.
- Шестакова Л. Л. (отв. ред.). Словарь языка русской поэзии XX века. Т. VIII: Смола — Толщ / А. С. Кулева (ред.), А. В. Гик. М.: Издательский Дом ЯСК, 2019. 992 с.
- Шестакова Л. Л. Язык поэзии Серебряного века в экспериментальных лексикографических трудах // Видеозапись доклада на круглом столе «Экспериментальная литература и лексикография», 15 декабря 2020 г. М.: Институт языкознания РАН, 2020. (Электронный ресурс).

I. V. Zyкова

*Institute of Linguistics of the Russian Academy of Sciences
(Russia, Moscow)
zykova_iv@mail.ru*

**THE SECTION OF “INTERSEMIOTIC REPRESENTATION”
IN THE DICTIONARY OF A NEW TYPE
“THE RUSSIAN AVANT-GARDE IDIOMATICS:
CUBO-FUTURISM”**

The research is aimed at developing the theory of avant-garde idiomatics and the principles of its lexicographic study. Avant-garde idiomatics is explored on the basis of literary and artistic works (mainly of the 1910s) of the representatives of Cubo-Futurism (V. Khlebnikov, V. Mayakovsky, A. Kruchenykh, D. and N. Burlyuk, and others). According to the research findings, the idiomatics of the Russian avant-garde is a semiotically heterogeneous phenomenon that encompasses verbal and non-verbal idiomatics. Verbal idiomatics includes both idiomatic coinages created by Cubo-Futurists (avant-garde idioms proper) and traditional phraseological units (experimentally) used by them. As a result of the analysis, the units of avant-garde idiomatics that have two forms of representation (verbal and non-verbal) are established. Such cases are defined in our research as intersemiotic correlates or intersemiotic transforms of their own value and are registered in the separate dictionary section of “intersemiotic representation”. In the dictionary “The Idiomatics of the Russian Avant-garde: Cubo-Futurism”, the section in question is not obligatorily completed, however, its introduction proves to be necessary for revealing an innovative character of the Cubo-Futurists’ literary and artistic work. The contents of the section under consideration is exemplified by means of such entries as *bobeobi song the lips, the rout of globeizm, to stick one’s finger into the sky; sun <moon> eclipse, and black square*. The examples given in the paper make it possible to see the process of idiom-formation in a new light, which can be based both on language and intersemiotic experimentation.

Key words: dictionary of a new type, avant-garde idiomatics, avant-garde idiom, phraseological unit, non-verbal idiom, intersemiotic correlate, metasemiosis.

References

Feshchenko V. V., Koval’ O. V. *Sotvorenie znaka: Ocherki o lingvoestetike i semiotike iskusstva*. [Creation of the sign: Essays on linguo-aesthetics and semiotics of art]. Moscow, Yazyki Slavyanskoi Kul’tury Publ., 2014. 640 p.

Gik A. V. *Konkordans k stihotvoreniam M. Kuzmina* [Concordance to the poems of M. Kuzmin]. Vol. IV: Ha — Yashchik. Moscow, Yazyki Slavyanskoi Kul’tury Publ., 2015. 376 p.

Grigoriev V. P. (ed.) *Poet i slovo. Opyt slovarya*. [The poet and the word. An attempt of the dictionary]. Moscow, Nauka Publ., 1973. 456 p.

Hansen-Löve A. A. *Intermedial'nost' v russkoi kul'ture: Ot simbolizma k avangardu* [Intermediality in Russian culture: From symbolism to the avant-garde]. Transl. from German by B. M. Skuratov, E. Yu. Smotritskii. Moscow, Russian State Univ. for the Humanities Publ., 2016. 450 p.

Kozhevnikova N. A., Petrova Z. Yu. *Materialy k slovaryu metafor i sravnenii russkoi literatury XIX–XX vv.* Vypusk 4: Kamni, metally. Vypusk 5: Tkani, izdeliya iz tkanei [Materials for the dictionary of metaphors and similes of the XIX–XX centuries Russian literature. Issue 4: Stones, metals. Issue 5: Fabrics, fabric products]. Moscow, Yazyki Slavyanskoi Kul'tury, 2017. 680 p.

Melerovich A. M., Mokienko V. M., Yakimov A. E. *Frazeologiya v russkoi poezii XIX–XXI v. Slovar': opyt leksikograficheskoi sistematizatsii upotreblenii frazeologizmov v russkoi poezii* [Phraseology in the Russian poetry of the XIX–XXI centuries. Dictionary: lexicographic systematization of phraseological units in Russian poetry]. Kostroma, Kostroma State Univ. Publ., 2016. 628 p.

Nikul'tseva V. V. *Slovar' neologizmov Igorya Severyanina* [Dictionary of Igor Severyanin's neologisms]. Moscow, Azbukovnik Publ., 2008. 380 p.

Pertsova N. *Slovar' neologizmov Velimira Khlebnikova* [Dictionary of Velimir Khlebnikov's neologisms]. Wiener Slavistischer Almanach. Sonderband 40. Wien; Moskau, 1995, 560 p.

Shestakova L. L. (ed.) *Slovar' yazyka russkoi poezii XX veka. T. VIII: Smola — Tolshch'* [Dictionary of the Language of 20th Century Russian Poetry]. Moscow, Yazyki Slavyanskoi Kul'tury Publ., 2019. 992 p.

Shestakova L. L. *Yazyk poezii Serebryanogo veka v eksperimental'nykh leksikograficheskikh trudakh* [The language of poetry of the Silver Age in experimental lexicographic works]. Video-recoding of the talk at the conference “Experimental literature and lexicography”, 15 December 2020, Institute of Linguistics of the Russian Academy of Sciences. Available in electronic format.

Sokolova O. V. [Intersemioticity as a category of avant-garde idioms (the case study of Russian futurists' polycodal manifestos)]. *Zbornik Matice srpske za slavistiku*, 2019, no. 96, pp. 155–176. (In Russ.)

Zlydneva N. V. *Izobrazhenie i slovo v ritorike russkoi kul'tury XX veka.* [The image and word in the rhetoric of the Russian culture in the XX century]. Moscow, Indrik Publ., 2008. 304 p.

Zykova I. V. [“New ways of the word”: theory and methodology of cognitive research of the poetics of the avant-garde manifesto]. *Kritika I semiotika*, 2019a, no. 2, pp. 206–228. (In Russ.)

Zykova I. V. [The avant-garde idiomatics: ID card of idioms in the avant-garde discourse]. *Kognitivnye issledovaniya yazyka*, 2018, no. XXXV, pp. 210–219. (In Russ.)

Zykova I. V. *Kontseptosfera kultury i frazeologiya: Teoriya I metody lingvokul'turologicheskogo izucheniya* [The conceptual sphere of culture and phraseology: Theory and methods of linguocultural studies]. Moscow, Lenand Publ., 2015. 380 p.

Zykova I. V. [On the status and specifics of the section of interlanguage translation in the microstructure of the new type dictionary “Idiomatics of the Russian avant-garde”].

Mezhkul'turnaya kommunikatsiya v epokhu globalizatsii. Svoe. Chuzhoe. Universal'noe [Intercultural communication in the era of globalization. Own. Foreign. Universal]. 20196, pp. 135–157. (In Russ.)

Zykova I. V., Sokolova O. V. [Language experiment as an attitude to idiomatization in the Cubo-Futurists' manifestos: The avant-garde idiomatics]. *Voprosy kognitivnoi lingvistiki*, 2019, no. 2, pp. 7–20. (In Russ.)

О. В. Соколова

Институт языкознания РАН

(Россия, Москва)

olga.sokolova@iling-ran.ru

АВАНГАРДНЫЙ ЭКСПЕРИМЕНТ С ФРАЗЕОЛОГИЕЙ: ЗОНЫ ХАРАКТЕРИСТИКИ ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫХ МОДИФИКАЦИЙ В СЛОВАРЕ НОВОГО ТИПА

В статье исследуются особенности языкового эксперимента, проводимого представителями русского художественного авангарда (кубофутуристами и близкими к ним авторами) в области фразеологии и идиоматики. Учитывая существующие словари, объектом лексикографирования которых являются лексические новации в языке русского литературного авангарда, в статье описывается проект словаря «Идиоматика русского авангарда: Кубофутуризм», который направлен на выделение и описание «собственно авангардных идиом» и «традиционных» фразеологических единиц на материале художественных текстов и теоретических манифестов кубофутуристов. Подробно описываются модификации «традиционных» фразеологических единиц, которые представлены «окказиональными» и «экспериментальными» типами преобразований. Специфика смыслопорождающих механизмов и установка на множественность интерпретаций в авангардном словотворчестве предопределяет невозможность «классического» словарного толкования единиц. В связи с этим особую значимость для исследования получает разработка специальных помет и зон при описании авангардных идиом. Система помет включает следующие типы характеристик экспериментальных модификаций заголовочной единицы, выделенных из контекстов: «экспериментальная алогическая», «экспериментальная межуровневая», «экспериментальная деавтоматизирующая» и «экспериментальная межсемиотическая». В статье подробно описывается «зона характеристики экспериментальных модификаций», направленная на реконструкцию единиц, входящих в контаминированные фразеологические единицы и включающая две подзоны: «характеристика русскоязычных модификаций» и «характеристика иноязычных модификаций».

Ключевые слова: идиоматика авангарда, лексикография, языковой эксперимент, модификации фразеологизмов, экспериментальные модификации.

На современном этапе развития лингвистического знания внимание фразеологов все больше привлекает исследование дискурсивной реализации фразеологических единиц. Значимость этого аспекта для фразеологии акцентировала В. Н. Телия,

предлагая следующее определение лингвокультурологии как науки, направленной на изучение «языка в его живом функционировании в дискурсах разных типов (в разговорном обиходе, в художественной литературе, в политических риториках и т. п.)» [Телия 1996: 24].

Формирование дифференциального подхода, используемого при составлении дискурсивно-ориентированных словарей, представляется особенно значимым, когда объектом лексикографического описания является художественный дискурс, и в частности, язык поэта или писателя. Согласно Л. Л. Шестаковой, авторские словари могут представлять лексикографическую интерпретацию индивидуально-авторских языков и стилей писателей или носить «сводный» характер, и они могут быть представлены различными жанрами (авторский словарь неологизмов, фразеологизмов и др.) [Шестакова 2012: 7–8]. Обращаясь к сводным авторским словарям, необходимо назвать издания, отражающие историю языка художественной литературы [Кожевникова, Петрова 2000; 2010; СЯРП; Мелерович, Мокиенко 1997] и др., а также словари языка отдельных авторов.

В связи с обращением к «идиоматике авангарда» как особой области языка авангардной литературы следует отметить специфику авангардного художественного дискурса по отношению к остальным типам художественного дискурса. Авангардный дискурс направлен на формирование нового художественного языка посредством нарушения устойчивых конвенциональных языковых связей. Для него характерны «поликодовость» (включение в текст различных семиотических кодов) и «интермедиальность» (трансляция текстов с помощью новых медиа-каналов). С коммуникативно-прагматической точки зрения, авангардный дискурс ориентирован на одновременное введение адресата в интеракцию и нарушение стандартной коммуникативной рамки высказывания, т. е. «деавтоматизацию» восприятия (по В. Б. Шкловскому) [Соколова 2015: 12].

Языковой эксперимент, проводимый авангардистами, охватывает все языковые уровни, распространяясь и на область фразеологии. Одним из первых к исследованию «революционной» авангардной фразеологии в творчестве В. Маяковского обратился Г. О. Винокур [2009]. В своих фундаментальных работах, посвященных языку авангардной литературы и творчеству В. Хлебникова, В. П. Григорьев обращается к проблеме фразеологии авангарда, вводя термины «окказиональная идиоматика» и «трансфразеология» и разграничивая «собственную окказиональную идиоматику» Хлебникова и фразеологию как фон для экспериментального творчества, которая может «мешать восприятию свежих авторских афоризмов, метафор и перифраз, как клишированная образность» [Григорьев 2000: 106]. Далее различные подходы к исследованию авангардной фразеологии и идиоматики были развиты в работах Н. Н. Перцовой и Н. В. Злыдневой. Несмотря на обращение исследователей к фразеологии в авангарде, лексикографическое описание языка авангардной литературы направлено в первую очередь на выделение новаций на лексическом уровне [Масленников 2000] и лексикографирование языка отдельных авторов [Перцова 1995; Никульцева 2008; Валавин 2010] и др., в то время как фразеология авангардистов редко становится объектом словарного описания [Ничик, Ронгинский 1991].

Выделению и описанию «идиоматики авангарда» как специального пласта языка авангардной литературы посвящен проект по разработке словаря нового типа — «Идиоматика русского авангарда: Кубофутуризм» (сост. И. В. Зыкова и О. В. Соколова), где материалом для отбора экспериментальных фразеологических единиц стали тексты кубофутуристов и близких к ним авторов (В. Хлебникова, В. Маяковского, Е. Гуро, А. Крученых, Д. и Н. Бурлюков, В. Каменского, Б. Лившица, К. Малевича, П. Филонова, О. Розановой, В. Шкловского и Р. Якобсона). Обращение к языку такого поэтического направления, как кубофутуризм, в русле концепции О. И. Северской, может быть обозначено как исследование «социолекта», который представляет собой и «секрет для маленькой компании» как «литературный факт», и «язык-посредник» в общении поэта школы (или направления) с читателем [Северская 2007: 12–13].

Под «идиоматикой авангарда» понимается совокупность вербальных (и в отдельных случаях — невербальных) средств, которые создавались авторами-авангардистами в рамках проведения языковых экспериментов с целью формирования нового художественного языка литературы и искусства и новой идиоматики как основы этого языка [Зыкова, Соколова 2019: 10].

Если базовыми чертами фразеологии являются устойчивость, воспроизводимость, семантическая целостность и раздельнооформленность [Виноградов 1977], то в авангардной литературе установка на создание нового художественного языка влияет на формирование новаций и преодоление стереотипности единиц на всех языковых уровнях, включая лексический и относящуюся к нему фразеологию. Основные единицы идиоматики авангарда — «авангардные идиомы» — включают две группы: «собственно авангардные идиомы» и «традиционные» фразеологические единицы. Ко второй группе относятся фразеологизмы, регулярно используемые в авангардных текстах в узуальном виде или в форме фразеологических модификаций. Наибольший интерес для нашего исследования представляют модификации «традиционных» фразеологических единиц (ТФЕ), среди которых выделяются окказиональные¹ и экспериментальные модификации. Градуальный подход к пониманию идиоматичности, сформированный во фразеологии [Fillmore et al. 1988: 504; Телия 1996; Langlotz 2006: 11 и др.], позволяет сделать вывод о том, что степень языкового эксперимента авангардных идиом может быть проявленной в большей или меньшей степени, в соответствии с чем мы выделяем как отдельную группу «**экспериментальные модификации**»². Это структурно-семантические трансформации с более выраженной степенью отклонения от узуального употребления, включающие дополнительные структурно-семантические критерии, которые позволяют фиксировать различную степень инновационности той или иной модификации «традиционных» фразеологических единиц.

¹ Об окказиональных модификациях см. [Мелерович, Мокиенко 1997; Третьякова 2011].

² Понятие языкового эксперимента в начале XX в. возникает в лингвистике (Б. де Куртене, Л. В. Щерба) и в художественной литературе (А. Белый, В. Хлебников, О. Мандельштам). О понятии «языкового эксперимента в авангардной литературе» на современном этапе см. [Фещенко 2009].

Поскольку авангардные идиомы не могут быть подвергнуты традиционному словарному толкованию, что противоречило бы самому принципу смыслопорождающих механизмов и множественности интерпретаций авангардных языковых инноваций (ср. с авангардистскими понятиями-концепциями *заумный язык*, *слово как таковое*, *буква как таковая*), семантические и структурные особенности выделенных единиц могут быть отражены только с помощью разработки толкования «нового типа». Интерпретация экспериментальной единицы происходит с помощью системы помет, которая дает возможность передачи некоторых значимых особенностей и структурно-семантических свойств единиц.

Для модификаций «традиционных» фразеологических единиц, как и для собственно авангардных идиом, характерны такие основные признаки, как «алогичность», «межуровневость», «межсемиотичность» и направленность на «деавтоматизацию восприятия». В Словаре эти характеристики выражены в виде специальных помет для обозначения экспериментальных модификаций и включаются в зону «Основного варианта заголовочной единицы», в которую также входят варианты, экспериментальные модификации заголовочной единицы³: «**эксп. алог.**» — экспериментальная алогическая; «**эксп. межур.**» — экспериментальная межуровневая; «**эксп. деавт.**» — экспериментальная деавтоматизирующая; «**эксп. межсем.**» — экспериментальная межсемиотическая⁴.

Выделение **экспериментальных алогических модификаций** основано на алогичности как категории мышления, философское осмысление которой осуществляется Ж. Делёзом при обращении к литературе абсурда Л. Кэрролла и А. Арто [Делёз 1998]. В аспекте фразеологического значения особое внимание алогичности и алогизмам уделяла В. Н. Телия [1988]. Алогичность в художественном дискурсе подробно анализируется Т. Б. Радбилом, который выделяет также «логические (когнитивные, ментальные) аномалии» [Радбиль 2012: 46]. Алогичность в авангарде понимается как разновидность отклонений от языковой нормы, которая выступает в роли триггера когнитивных и коммуникативных изменений, что осмыслялось многими исследователями авангарда (ср. с концепцией неорганического произведения искусства, части которого эмансипированы от целого [Бюргер 2014]; с понятием «катахрезы» И. П. Смирнова [2000]). Например, *беременный мужчина* < БЕРЕМЕННАЯ ЖЕНЩИНА (логическое и понятийное противоречие); *сказать чужое слово* < СКАЗАТЬ СВОЕ СЛОВО (сочетание несочетающихся концептов); *тень речевая кулака* < БРОСАТЬ / БРОСИТЬ ТЕНЬ (сочетание несочетающихся концептов); *потирать ладони ручек* < ПОТИРАТЬ РУКИ (плеоназм).

При формировании экспериментальных модификаций активными оказываются также **отношения межуровневого взаимодействия**, которое является одним из основных критериев языкового эксперимента в авангардном художественном

³ О микроструктуре словаря «Идиоматика русского авангарда (кубофутуризм)» см. [Зыкова 2020].

⁴ Подробнее о системе помет в словаре «Идиоматика русского авангарда (кубофутуризм)» см. [Соколова 2020].

К «экспериментальным межсемиотическим модификациям» относятся единицы, которые включают не только вербальные компоненты, но и другие семиотические коды (термин образован на основании понятия «межсемиотической транспозиции» Р. О. Якобсона). Проблема «интермедиальности», или «поликодовости», авангардных текстов, широко исследованная в теории авангарда (О. Ханзен-Лёве, Н. В. Злыднева и др.), получает новое развитие в аспекте идиоматики авангарда: *За примерами ходить далеко* (рис. 1) < ДАЛЕКО ХОДИТЬ НЕ НАДО; *слова мои — занозы сперматозоиды* (рис. 2) < ЗАРОНИТЬ СЕМЯ.

Рис. 1. И. Терентьев «17 ерундовых орудий»

Рис. 2. А. Крученых «Весна металлическая»

431

с активизацией словообразовательных процессов и формированием окказионализмов: <уПреЖдаю СамоЕ НужнОе> зДРавЫй мыслЪ (рис. 3) <‘здравый смысл’; деЛаетСя в рЕшете гРохоченИем толСтОво трЯсетСя на мелки Е Г Р о Х и > ‘чудеса в решете’ + ‘носить воду в решете’; ЗВѢЗДАМ ВЫКАТЬ (рис. 4) <НА ТЫ с кем-либо. Такие гибридные экспериментальные единицы сопровождаются двойными пометами «эксп. межсем., межур.».

уПреЖдаю
СамоЕ НужнОе
зДРавЫй мыслЪ

Рис. 3. И. Терентьев «17 ерундовых орудий»

МЫ УСТАЛИ
ЗВѢЗДАМ
ВЫКАТЬ

МЫ УЗНАЛИ СЛАДОСТЬ
РЫКАТЬ

Рис. 4. В. Хлебников «Ряв!»

Отдельно обратимся к описанию «Зоны характеристики экспериментальных модификаций», которая включает две подзоны: «Характеристика русскоязычных модификаций» и «Характеристика иноязычных модификаций» (◇).

	«Зона характеристики экспериментальных модификаций» Подзоны «Характеристика русскоязычных модификаций» и (◇) «Характеристика иноязычных модификаций»

Эта зона представляет описание отношений фразеологической деривации в экспериментальных ФЕ. Преимущественно это такие структурно-семантические трансформации, которые являются экспериментальными в большей степени и представляют особый интерес для анализа языка авангардной литературы. Такие комментарии представляются важными для **контаминированных ФЕ**, поскольку в зону вокабулы для удобства выносятся только одна единица, в то время как некоторые модификации могут включать два и более компонентов. Такой комментарий позволяет выявить мотивированность экспериментальных идиом, раскрыть **мотивирующие основания** семантически и структурно осложненных, многокомпонентных единиц.

Например, модифицированная экспериментальная ТФЕ: *трЯсетСя на мелкиЕ ГРоХи доО превращения В порох ШорОх* (рис. 6) < СТЕРЕТЬ В ПОРОШОК.

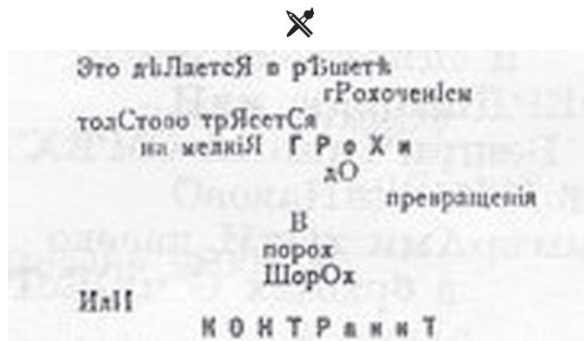


Рис. 6. И. Терентьев «17 ерундовых орудий»

Это деЛаеТся в рЕшете / гРохоченИем / толСтово трЯсетСя / на мелкиЕ Г Р о Х и / доО / превращения / В / порох / ШорОх / ИлиИ / КОНТРАНИТ.

При контаминации из нескольких фразеологизмов, которые дают новый индивидуально-авторский, экспериментальный фразеологизм, описание выглядит следующим образом.

Контаминация ФЕ: НОСИТЬ ВОДУ В РЕШЕТЕ + ЧУДЕСА В РЕШЕТЕ + РАЗМЕНИВАТЬСЯ НА МЕЛКУЮ МОНЕТУ + СТЕРЕТЬ В (МЕЛКИЙ) ПОРОШОК.

Нелинейная организация текста, формируемая синтаксически (отсутствие знаков препинания) и визуально (оригинальное графическое членение), ориентирована на невозможность разграничения смысловых и структурных компонентов (в том числе фразеологических единиц). Создается эффект «нанизывания» ФЕ, между которыми формируются множественные связи: *деЛаеТся в рЕшете гРохоченИем; гРохоченИем / толСтово; <толСтово> трЯсетСя / на мелкиЕ Г Р о Х и; до / превращения / В / порох; В / порох / ШорОх* и т. д.

Модификация *трЯсетСя на мелкиЕ ГРоХи до превращения В порох ШорОх* формируется контаминацией РАЗМЕНИВАТЬСЯ / РАЗМЕНЯТЬСЯ НА МЕЛКУЮ МОНЕТУ '2. Заниматься делом второстепенной важности' («Фразеологический словарь русского литературного языка», 2008) + СТЕРЕТЬ В (МЕЛКИЙ) ПОРОШОК кого 'прост. жестоко, беспощадно расправиться с кем-либо' («Фразеологический словарь русского литературного языка», 2008) — **аллитерация, ассонанс** (на фонетическом уровне), **буквализация** исходного значения и его взаимодействие с метафорическим значением ФЕ достигается в том числе за счет активизации периферийных (терминологических, геологических) компонентов значения слова *грохочение* 'пропускание полезного ископаемого через грохоты с целью получения материала с частицами определенного максимального размера' [Геологический словарь 1978] и образованного от него неологизма *грохи*, который можно определить как 'лексические, семантические, графические и пр. частицы вербальной

деятельности, генерируемые в процессе авангардной работы со словом'. Сочетание приемов на разных языковых уровнях приводит к формированию эффекта «остранения» при изображении процесса поэтического творчества как вербальной деятельности, сходной с просеиванием, дроблением и переработкой руды в горнодобывающей промышленности. Языковой эксперимент реализуется как с помощью вербальных средств («межур. эксп.»), так и посредством включения конструктивных принципов визуального кода («межсем. эксп.»), что приводит к формированию многокомпонентной модификации, охватывающей целый строфоид.

Этот прием связан с процедурой конкретизации образа и языка в авангарде, преодолением «референциального разрыва» между искусством и реальностью (ср. с идеями «фактуры слова» Крученых и «сделанности» картины Филонова).

Подзона «Характеристика иноязычных модификаций» (◇) соотносится с зоной «межъязыкового перевода», которая включает подборку переводов на английский и итальянский языки для выделенных контекстов. Эта зона представляет описание авторских стратегий перевода авангардных идиом. Значение подзоны «характеристики иноязычных модификаций» связано с отсутствием прямых эквивалентов таких единиц на других языках и важностью для теории перевода формирования подходов для их перевода, в которых сочетаются стратегии «остранения» и «одомашнивания» (по У. Эко).

Например, при описании ФЕ ЗОЛОТЫЕ СЛОВА выделяется контекст *В лесах золотых / Заратустры, / Где зелень лесов златоуста!* (Хлебников, «Новруз труда», СС, II, 191), для которого найден следующий перевод: (It) *Nei boschi d'oro / di Zaratusra / dove il verde dei boschi ha d'oro la bocca!* (a cura di Angelo Maria Ripellino, "Poesie di Chlebnikov. Saggio, antologia, commento", "Il Nauruz del lavoro", 89) 'В золотых лесах Заратустры, где у зелени лесов золотые уста'.

Использование итал. ФЕ **IL MATTINO HA L'ORO IN BOCCA** при переводе модификации ▲ *зелень лесов златоуста*. ▢ *В лесах золотых / Заратустры, / Где зелень лесов златоуста!* → *Nei boschi d'oro / di Zaratusra / dove il verde dei boschi ha d'oro la bocca!* формирует многозначную межъязыковую ФЕ ◇ (итал.) <dove> **IL VERDE DEI BOSCHI HA D'ORO LA BOCCA**: 1. дословный перевод 'где у зелени лесов золотые уста'; 2. (итал. ФЕ) **IL MATTINO HA L'ORO IN BOCCA** 'sono quelle in cui il lavoro o lo studio o altra attività rendono meglio' = а (рус. эквив. 'ранняя птичка носок прочищает, поздняя глаза продирает'); 3. **ЗЕЛЕНЬ ЛЕСОВ ЗЛАТОУСТА** — окказиональная модификация ТФЕ; 4. **ЗОЛОТЫЕ СЛОВА**. Разг. экспрес. Об умных, дельных высказываниях, полезных советах.

Невозможность однозначной интерпретации собственно авангардных идиом и модификаций «традиционных» фразеологических единиц актуализирует значимость включения отмеченных выше помет и зон. Такое толкование авангардных единиц представляет альтернативную модель «дешифровки» (в терминологии Е. Фарыно), позволяющую отразить принципы организации языка авангарда в аспекте фразообразования. Эти зоны дают возможность дополнительной интерпретации русскоязычных авангардных идиом, а также могут быть полезными при изучении и выявлении универсальных и уникальных процессов идиоматики в целом.

Литература

- Бюржер П. Теория авангарда. М.: V-A-C press, 2014. 200 с.
- Валавин В. Н. Словотворчество Маяковского. Опыт словаря окказионализмов. М.: Азбуковник, 2010. 624 с.
- Виноградов В. В. Об основных типах фразеологических единиц в русском языке // Избранные труды. Лексикология и лексикография. М.: Наука, 1977. С. 140–161.
- Винокур Г. О. Маяковский — новатор языка. М.: КомКнига, 2009.
- Геологический словарь: в 2-х томах / Под ред. К. Н. Паффенгольца и др. М.: Недра, 1978 [Электронный ресурс]. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_geolog/1632/Грохочение (дата доступа 30.10.2021)
- Григорьев В. П. Будетлянин. М.: Языки русской культуры, 2000. 819 с.
- Делёз Ж. Логика смысла. М.: Раритет; Екатеринбург: Деловая книга, 1998. 480 с.
- Зыкова И. В. Идиоматика русского авангарда — расширение территории вербального искусства: Об опыте лексикографирования авангардных идиом // Язык, культура, творчество: Мировые практики изучения. Сборник научных статей к 90-летию профессора В. Н. Телия. М.: Гнозис, 2020. С. 26–48.
- Зыкова И. В., Соколова О. В. Языковой эксперимент как установка на идиоматизацию в манифестах кубофутуристов: идиоматика авангарда // Вопросы когнитивной лингвистики. 2019. № 2. С. 7–20.
- Кожеевникова Н. А., Петрова З. Ю. Материалы к словарю метафор и сравнений русской литературы XIX–XX вв. Вып. 1: Птицы / Отв. ред. М. Л. Гаспаров, В. П. Григорьев. М.: Языки русской культуры, 2000. 480 с.
- Кожеевникова Н. А., Петрова З. Ю. Материалы к словарю метафор и сравнений русской литературы XIX–XX вв. Вып. 2: Звери, насекомые, рыбы, змеи / Отв. ред. Л. Л. Шестакова. М.: Языки славянских культур, 2010. 512 с.
- Масленников Д. Б. Словарь окказиональной лексики футуризма. Уфа: Изд-во БГПУ, 2000. 138 с.
- Мелерович А. М., Мокиенко В. М. Фразеологизмы в русской речи: Словарь. М.: Русские словари, 1997. 864 с.
- Никольцева В. В. Словарь неологизмов Игоря Северянина. М.: Азбуковник, 2008. 622 с.
- Ничик Н. Н., Ронгинский В. М. Словарь фразеопотреблений в поэтической речи В. В. Маяковского (на материале поэм). Симферополь: СГУ, 1991. 159 с.
- Перцова Н. Словарь неологизмов В. Хлебникова. Wiener Slawistischer Almanach. Sbd. 40. Wien; Moskau, 1995. 560 с.
- Радбиль Т. Б. Языковые аномалии в художественном тексте: Андрей Платонов и другие. М.: Флинта, 2012. 322 с.
- СЯРП — Словарь языка русской поэзии XX века. Т. VIII / Сост.: Л. Л. Шестакова (отв. ред.), А. С. Кулева (ред.), А. В. Гик. М.: Издательский Дом ЯСК, 2019. 992 с.
- Северская О. И. Язык поэтической школы: идиолект, идиостиль, социолект. М.: Словари.ру, 2007. 126 с.
- Смирнов И. П. Мегаистория. К исторической типологии культуры. М.: Аграф, 2000. 544 с.

Соколова О. В. Дискурсы активного воздействия: теория и типология. Автореф. дис. ... докт. филол. наук. М., 2015. 52 с.

Соколова О. В. «Упреждаю самое нужное — здравый мысль»: модификации фразеологизмов в идиоматике авангарда // Язык, культура, творчество: Мировые практики изучения. Сборник научных статей к 90-летию профессора В. Н. Телия. М.: Гнозис, 2020. С. 61–74.

Телия В. Н. Функционально-параметрическая модель значения идиом // Лексикографическая разработка фразеологизмов для словарей различных типов и для машинного фонда русского языка. М.: Ин-т русского языка АН СССР, 1988. С. 18–35.

Телия В. Н. Русская фразеология: семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты. М.: Языки русской культуры, 1996. 288 с.

Третьякова И. Ю. Оказиональная фразеология (структурно-семантический и коммуникативно-прагматический аспекты). Автореф. дис. ... докт. филол. наук. Ярославль: Ярослав. гос. пед. ун-т им. К. Д. Ушинского, 2011. 50 с.

Фещенко В. В. Лаборатория логоса. Языковой эксперимент в авангардном творчестве. М.: Языки славянских культур, 2009. 390 с.

Шестакова Л. Л. Русская авторская лексикография: теория, история, современность. Автореф. дис. ... докт. филол. наук. М.: ИРЯ РАН, 2012. 43 с.

Fillmore Ch. J., Kay P., O'Connor M. C. Regularity and idiomaticity in grammatical constructions: The case of let alone // *Language*. 1988. Vol. 64. No. 3. P. 501–538.

Langlotz A. Idiomatic creativity: a cognitive-linguistic model of idiom-representation and idiom-variation in English. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2006. 340 p.

O. V. Sokolova

Institute of Linguistics of the Russian Academy of Sciences

(Russia, Moscow)

olga.sokolova@iling-ran.ru

AVANT-GARDE EXPERIMENT WITH PHRASEOLOGY: CHARACTERISTICS OF EXPERIMENTAL MODIFICATIONS IN THE DICTIONARY OF A NEW TYPE

The paper deals with the features of linguistic experimentation by the Russian Cubo-Futurists (and authors close to them) in the field of phraseology and idiomatics. The majority of existing dictionaries intend to describe lexical innovations in the language of the Russian literary avant-garde. The article presents the project of the dictionary “Idiomatics of the Russian avant-garde (Cubo-Futurism)”, which is aimed at singling out and describing “avant-garde idioms proper” and “traditional” phraseological units in the Russian Avant-garde texts. We describe in detail modifications of “traditional” phraseological units including “occasional” and “experimental” types of transformations.

The avant-garde word-creation has the specificity of meaning-making mechanisms and the orientation towards the multiplicity of linguistic innovations' interpretations. Those avant-garde language features make it impossible to apply the "classical" dictionary interpretation of units. In this regard, the development of special labels and zones for the avant-garde idioms describing is particularly important. The dictionary label system includes the following types of experimental modifications' characteristics: "experimental alogical", "experimental interlevel", "experimental deautomatizing" and "experimental intersemiotic". The article describes the "zone of experimental modifications' characteristics" aimed at the reconstruction of components included in contaminated phraseological units. It contains two subzones, such as "characteristics of Russian-language modifications" and "characteristics of foreign-language modifications".

Key words: avant-garde idiomatics, lexicography, language experiment, phraseological units modifications, experimental modifications.

References

Bürger P. *Teoriya avangarda* [Theory of the avant-garde]. Moscow, V-A-C Press, 2014. 200 p.

Deleuze G. *Logika smysla* [The logic of meaning]. Moscow, Raritet, Ekaterinburg, Delovaya kniga, 1998. 480 p.

Feshchenko V. V. *Laboratoriya logosa. Yazykovoi eksperiment v avangardnom tvorchestve* [Laboratory of Logos. A language experiment in avant-garde art]. Moscow, Yazyki Slavyanskikh Kul'tur Publ., 2009. 390 p.

Grigoriev V. P. *Budetlyanin*. Moscow, Yazyki Russkoi Kul'tury, 2000. 819 p.

Geologicheskii slovar': v 2 t. [Geological dictionary: in 2 vol.]. Ed. by K. N. Paffengol'ts et al. Moscow, Nedra Publ., 1978. Available at: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_geolog/1632/Grokhochenie (accessed 30.10.2021).

Kozhevnikova N. A., Petrova Z. Yu. *Materialy k slovaryu metafor i sravnenii russkoi literatury XIX–XX vv. Vyp. 1. Ptitsy* [Materials for the dictionary of metaphors and similes of the 19th–20th centuries Russian literature. Issue 1. Birds]. Ed. by M. L. Gasparov, V. P. Grigoriev. Moscow, Yazyki Russkoi Kul'tury Publ., 2000. 480 p.

Kozhevnikova N. A., Petrova Z. Yu. *Materialy k slovaryu metafor i sravnenii russkoi literatury XIX–XX vv. Vyp. 2. Zveri, nasekomye, ryby, zmei* [Materials for the dictionary of metaphors and similes of the 19th–20th centuries Russian literature. Issue 2. Beasts, insects, fish, snakes]. Ed. by L. L. Shestakova. Moscow, Yazyki Slavyanskikh Kul'tur Publ., 2010. 512 p.

Maslennikov D. B. *Slovar' okkazional'noi leksiki futurizma* [Dictionary of occasional vocabulary of futurism]. Ufa, Bashkir State Pedagogical Univ. Publ., 2000. 138 p.

Melerovich A. M., Mokienko V. M. *Frazeologizmy v russkoi rechi: Slovar'* [Phraseologisms in Russian speech: dictionary]. Moscow, Russkie Slovarei Publ., 1997. 864 p.

Nichik N. N., Ronginskii V. M. *Slovar' frazoupotreblenii v poeticheskoi rechi V. V. Mayakovskogo (na materiale poem)* [Dictionary of phrases in poetic speech by V. V. Mayakovsky (based on poems)]. Simferopol, Simferopol State Univ. Publ., 1991. 159 p.

Nikul'tseva V. V. *Slovar' neologizmov Igorya-Severyanina* [Dictionary of Igor-Severyanin's neologisms]. Moscow, Azbukovnik Publ., 2008. 380 p.

Pertsova N. *Slovar' neologizmov Velimira Khlebnikova* [Dictionary of Velimir Khlebnikov's neologisms]. Wiener Slavistischer Almanach. Sonderband 40. Wien; Moskau, 1995, 560 p.

Radbil' T. B. *Yazykovye anomalii v khudozhestvennom tekste: Andrei Platonov I drugie.* [Linguistic anomalies in literary text: Andrei Platonov and others]. Moscow, Flinta Publ., 2012. 322 p.

Severskaya O. I. *Yazyk poeticheskoi shkoly: idiolekt, idiostil', sotsiolekt* [The language of the poetic school: idiolect, idiostyle, sociolect]. Moscow, Slovare.ru Publ., 2007. 126 p.

Shestakova L. L. *Russkaya avtorskaya leksikografiya: teoriya, istoriya, sovremennost'.* Avtoreferat diss. dokt. filol. nauk [Russian author's lexicography: theory, history, modernity. Author's abstract of the Dr. philol. sci. diss.] Moscow, 2012. 43 p.

Slovar' yazyka russkoi poezii XX veka [Dictionary of the language of Russian poetry of the XX century]. Comp.: L. L. Shestakova (resp. ed.), A. S. Kuleva (ed.), A. V. Gik. Vol. I. A–V. — Moscow, 2001 — Vol. VIII. Moscow, 2019.

Smirnov I. P. *Megaistoriya. K istoricheskoi tipologii kul'tury.* [Megahistory. Towards a historical typology of culture] Moscow, Agraf Publ., 2000. 544 p.

Sokolova O. V. *Diskursy aktivnogo vozdeistviya: teoriya I tipologiya. Avtoref. diss. dokt. filol. nauk* [Discourses of active influence: theory and typology. Author's abstract of the Dr. philol. sci. diss.]. Moscow, 2015. 52 p.

Sokolova O. V. ["I am anticipating the most necessary — common thought": modifications of phraseological units in the idiom of the avant-garde]. *Yazyk, kul'tura, tvorchestvo: Miroye praktiki izucheniya. Sbornik nauchnykh statei k 90-letiyu profesora V. N. Teliya* [Language, culture, creativity: World study practices. Collection of scientific articles dedicated to the 90th anniversary of professor V. N. Teliya]. Moscow, Gnozis Publ., pp. 61–74 (In Russ.)

Teliya V. N. *Russkaya frazeologiya: semanticheskii, pragmaticheskii i lingvokul'turologicheskii aspekty.* [Russian phraseology: semantic, pragmatic and linguocultural aspects]. Moscow, Yazyki Russkoi Kul'tury Publ., 1996. 288 p.

Teliya V. N. [Functional-parametric model of the meaning of idioms]. *Leksikograficheskaya razrabotka frazeologizmov dlya slovarei razlichnykh tipov i dlya mashinnogo fonda russkogo yazyka* [Lexicographic development of phraseological units for dictionaries of various types and for the machine fund of the Russian language]. Moscow, 1988, pp. 18–35. (In Russ.)

Tret'yakova I. Yu. *Okkazional'naya frazeologiya (strukturno-semanticheskii i kommunikativno-pragmaticheskii aspekty).* Avtoreferat diss. dokt. filol. nauk [Occasional phraseology (structural-semantic and communicative-pragmatic aspects). Author's abstract of the Dr. philol. sci. diss.]. Yaroslavl', 2011. 50 p.

Valavin V. N. *Slovoтворчество Mayakovskogo: Opyt slovary okkazionalizmov* [Mayakovsky's word coinage: An attempt of the dictionary of occasionalisms]. Moscow, Azbukovnik Publ., 2010. 622 p.

Vinogradov V. V. [On the main types of phraseological units in the Russian language] Vinogradov V. V. *Izbrannye trudy. Leksikologiya i leksikografiya* [Selected works. Lexicology and lexicography]. Moscow, 1977, pp. 140–161. (In Russ.)

Vinokur G. O. *Mayakovskii — novator yazyka* [Mayakovsky — an innovator of language]. Moscow, KomKniga, 2009.

Zykova I. V. [Idiomatics of the Russian avant-garde — expanding the territory of verbal art: On the experience of lexicography of avant-garde idioms]. *Yazyk, kul'tura, tvorchestvo: Mirovye praktiki izucheniya. Sbornik nauchnykh statei k 90-letiyu profesora V. N. Teliya* [Language, culture, creativity: World study practices. Collection of scientific articles dedicated to the 90th anniversary of professor V. N. Teliya]. Moscow, Gnozis Publ., pp. 26–48. (In Russ.)

Zykova I. V., Sokolova O. V. [Language experiment as an attitude towards idiomatization in the manifestos of cubo-futurists: idioms of the avant-garde]. *Voprosy kognitivnoi lingvistiki*, 2019, no. 2, pp. 7–20. (In Russ.)

Научный журнал

Труды Института русского языка

им. В. В. Виноградова

2022 г., № 1 (31)

Макет: *С. В. Родионова*

Гарнитура ZRCola. Формат 70×100/16

Бумага офсетная. Печать цифровая

Усл. печ. л. 27,5

Тираж 300 экз.