

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

№ 2

МОСКВА
2023

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**

№ 2

MOSCOW
2023

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, Ph. D. (Moscow, Russia).

Editorial Board of the issue

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

© by Vinogradov Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences, 2023
© by Authors, 2023

СОДЕРЖАНИЕ

Общие вопросы лингвистической поэтики

<i>Фещенко В. В.</i> (Москва) Автореференция как проявление языковой рефлексии (в обыденном языке и в поэтическом эксперименте).....	13
<i>Золян С. Т.</i> (Калининград; Ереван, Армения) Местоимение «Я»: механизм само- и ино-описания.....	26
<i>Евтушенко О. В.</i> (Москва) Языковые механизмы извлечения новых смыслов при моделировании в тексте процесса созерцания.....	40
<i>Скулачева Т. В., Слюсарь Н. А., Костюк А. Э., Грановская М. А., Меритуков А. С., Савина Б. А.</i> (Москва) Семантика стиха и ее восприятие.....	48
<i>Радбиль Т. Б.</i> (Нижний Новгород) «Ценностный сдвиг» как разновидность семантических преобразований в языке поэзии.....	59
<i>Петрова З. Ю.</i> (Москва) Семантическая сочетаемость персонифицирующих метафор и сравнений в художественном тексте.....	68
<i>Северская О. И.</i> (Москва) Думы о доме и дыме: семантика «формульной» паронимии.....	83
<i>Эпштейн М. Н.</i> (Эмори, США) Морфопоэзия. Слово как произведение и его морфемная структура.....	91
<i>Селезнева Л. В.</i> (Москва) Поэтическое и эмотивное в непоэтическом, или про «искры экспрессии» и «референциальные иллюзии».....	102

Семантические трансформации при переводе

<i>Розина Р. И.</i> (Москва) Вильям Шекспир, русский поэт. Трансформации текстов сонетов Шекспира в переводах С. Я. Маршака.....	109
<i>Голубева-Монаткина Н. И.</i> (Москва) О необлигаторных структурных трансформациях художественного текста.....	121
<i>Устинова Т. В.</i> (Москва) Окказиональное слово поэта как единица перевода (на примере англоязычного перевода стихотворения Велимира Хлебникова «Кузничик»).....	128

Семантические преобразования в поэзии и прозе XVIII–XIX веков и начала XX века

<i>Патроева Н. В., Лебедев А. А.</i> (Петрозаводск) Риторика Феофана Прокоповича и истоки кантемировской поэтики.....	136
--	-----

<i>Иноуэ Ю.</i> (Токио, Япония) Звуковые преобразования текста в фантазию гоголевского мира (в повести Н. В. Гоголя «Нос»).....	148
<i>Баранов А. Н., Добровольский Д. О.</i> (Москва) Театральность как характерное свойство художественной прозы Достоевского	156
<i>Балашиов Е. А.</i> (Москва) Семантический аспект авторских преобразований фразеологизмов на примере текстов Ф. М. Достоевского	164
<i>Ружицкий И. В., Коробова М. М., Шепелева С. Н.</i> (Москва) «Русский» у Достоевского и Россия без Достоевского	175
<i>Шарапова Е. В.</i> (Москва) Интенсивность и другие значения: проблема определения интенсификатора в контексте (на материале писем Ф. М. Достоевского)	185
<i>Михеев М. Ю., Эрлих Л. И.</i> (Москва) Почему «Двойник», «Бедные люди», Белые ночи», «Неточка Незванова», «Господин Прохарчин» и «Крокодил» Достоевского — неуравновешенные тексты в идиостиле писателя	193
<i>Чернейко Л. О., Феллер Е. В.</i> (Москва) Концептуальный анализ абстрактного имени ПУСТОТА в идиосистеме Л. Андреева (на материале рассказов).....	205

Семантические преобразования в поэзии XX века

<i>Гик А. В.</i> (Москва) Семантические преобразования обозначений эмоций в стихах М. Кузмина.....	217
<i>Фатеева Н. А.</i> (Москва) Семантические преобразования в контекстах с наречиями в поэзии Бориса Пастернака.....	229
<i>Мамедов А. А.</i> (Иркутск) Зооморфные тропы как отражение образной картины мира С. Есенина и Н. Клюева.....	244
<i>Абишева С. Д., Молдағали М. Б.</i> (Алматы, Казахстан) О двух базовых монохромах в поэзии Д. Самойлова	251
<i>Каргашин И. А., Балашиова Е. А.</i> (Калуга) В. Т. Шаламов как «формалист»: к типологии формальных средств в книге лирики «Колымские тетради»	261

Семантические преобразования в современной поэзии

<i>Зубова Л. В.</i> (Санкт-Петербург) Семантическая редеривация слова в современной поэзии	274
<i>Орлицкий Ю. Б.</i> (Москва) Трансформа, полифраз или словесная анаграмма? Об одной форме художественного высказывания у А. Кондратова, Г. Сапгира и других	285
<i>Соколова О. В.</i> (Москва) Преодоление «долженствования» и «необходимости» в современной поэзии	299
<i>Масалов А. Е.</i> (Москва) Метабола и смысловой метаболизм в идиостиле Марка Шатуновского.....	307

*Семантические преобразования в художественной прозе
XX–XXI веков*

<i>Кукушкина Е. Ю.</i> (Москва) Слово художника: образный строй автобиографической прозы А. Софроновой.....	315
<i>Ранчин А. М.</i> (Москва) Поэтика наррации в «Москве – Петушках» Венедикта Ерофеева: реальное и воображаемое	324
<i>Николина Н. А., Петрова З. Ю.</i> (Москва) Семантические преобразования ключевых слов в современном прозаическом тексте	331
<i>Маркасова Е. В.</i> (Пекин, Китай) Иная интертекстуальность (о романе Е. В. Ключева «Между двух стульев»).....	340
<i>Осокина Е. А.</i> (Москва) Прецедентный текст и семантические преобразования в рассказе Виктора Пелевина 1991-го года «День бульдозериста»	349
<i>Федорова Л. Л.</i> (Москва) Эксперименты в художественном тексте: по итогам конкурса «ГОСПОДИН ВЕТЕР»	356
<i>Козловская Н. В.</i> (Санкт-Петербург) «Какой простор», картина Репина»: образный строй и интертекстуальная основа рассказа Т. Толстой «Петерс».....	365

Семантические преобразования и лексикография

<i>Шестакова Л. Л.</i> (Москва) Семантические преобразования слова как объект интерпретации в писательской лексикографии	376
<i>Ребецкая Н. А.</i> (Москва) Имена собственные как нарицательные в творчестве А. П. Чехова.....	387
<i>Тарасова И. А.</i> (Саратов) Семантические преобразования в поэтическом макроконтексте и их отражение в авторском словаре	396
<i>Тарумова Н. Т.</i> (Москва) Классификация лексико-семантического пространства «Растительный и животный мир» на материале поэтических произведений Андрея Белого	404
<i>Кулева А. С.</i> (Москва) Семантические преобразования как механизм поэтической неологии (на материале т. IX «Словаря языка русской поэзии XX века»)	412
<i>Сивова Т. В.</i> (Гродно, Беларусь) Цвет крыжовника в цветовой концептосфере русского языка: от лексикографического к рекламному дискурсу	420

CONTENTS

General Issues of Linguistic Poetics

<i>Feshchenko V. V.</i> (Moscow) Self-reference as manifestation of language reflexivity (in ordinary language and in poetic experiment).....	13
<i>Zolyan S. T.</i> (Kaliningrad; Yerevan, Armenia) “I” as a subject of self- and other-reference: a linguistic perspective	26
<i>Evtushenko O. V.</i> (Moscow) Linguistic mechanisms of extraction of new meanings when modeling the process of contemplation in the text	40
<i>Skulacheva T. V., Slyusar’ N. A., Kostyuk A. E., Granovskaya M. A., Meritukov A. S., Savina B. A.</i> (Moscow) Verse semantics and its perception	48
<i>Radbil’ T. B.</i> (Nizhny Novgorod) “Value shift” as a type of semantic transformations in the poetic language	59
<i>Petrova Z. Yu.</i> (Moscow) Semantic compatibility of personifying metaphors and similes in a literary text	68
<i>Severskaya O. I.</i> (Moscow) Dom ‘house’, dym ‘smoke’, дума ‘thought’: semantics of paronymic formulas.....	83
<i>Epshtein M. N.</i> (Atlanta, USA) Morphopoeia: the word as a literary work and its morphemic structure.....	91
<i>Selezneva L. V.</i> (Moscow) Poetic and emotive in non-poetic, or about “sparks of expression” and “referential illusions”.....	102

Semantic Transformations in Translation

<i>Rozina R. I.</i> (Moscow) William Shakespeare, the Russian poet. Transformations of the text of Shakespeare’s sonnets in S. Ya. Marshak’s translations	109
<i>Golubeva-Monatkina N. I.</i> (Moscow) On non-obligatory structural transformations of the literary text	121
<i>Ustinova T. V.</i> (Moscow) Poetic neologisms as a unit of translation: the case of English translation of Velimir Khlebnikov’s “Grasshopper”	128

Semantic Transformations in Poetry and Prose of 18th–19th centuries and early 20th century

<i>Patroeva N. V., Lebedev A. A.</i> (Petrozavodsk) The rhetoric of Feofan Prokopovich and the origins of poetics of A. D. Kantemir	136
--	-----

<i>Inoue Yukiyo</i> shi (Tokyo, Japan)	
Sound transformations of the text into Gogol's fantasy world (in the story of N. V. Gogol "The nose").....	148
<i>Baranov A. N., Dobrovolskij D. O.</i> (Moscow)	
Theatricality as a characteristic property of Dostoevsky's prose.....	156
<i>Balashov E. A.</i> (Moscow)	
Semantic aspect of the author's transformations of phraseological units as illustrated by F. M. Dostoyevsky's texts	164
<i>Ruzhitsky I. V., Korobova M. M., Shepeleva S. N.</i> (Moscow)	
"Russian" in Dostoevsky's texts and Russia without Dostoevsky.....	175
<i>Sharapova E. V.</i> (Moscow)	
Intensity and other meanings: identifying lexical intensifiers in context (based on the study of Fyodor Dostoevsky's correspondence).....	185
<i>Mikheev M. Yu., Ehrlich L. I.</i> (Moscow)	
Why Dostoevsky's "The double", "Poor people", "White nights", "Netochka Nezvanova", "Mr. Prokharchin" and "Crocodile" are unbalanced texts in the writer's idiosyle.....	193
<i>Cherneiko L. O., Feller E. V.</i> (Moscow)	
Conceptual analysis of the abstract noun "EMPTINESS" (PUSTOTA) in the idiosystem of L. Andreev (on the material of short stories).....	205

Semantic Transformations in the Poetry of 20th century

<i>Gik A. V.</i> (Moscow)	
Semantic transformations of emotion designations in the poetry of M. Kuzmin.....	217
<i>Fateeva N. A.</i> (Moscow)	
Semantic transformations in contexts with adverbs in the poetry of Boris Pasternak	229
<i>Mamedov A. A.</i> (Irkutsk)	
Zoomorphic tropes as reflection of S. Yesenin's and N. Klyuev's metaphoric world image.....	244
<i>Abisheva S. D., Moldagali M. B.</i> (Almaty, Kazakhstan)	
Two basic monochromes in the poetry of D. Samoilov	251
<i>Kargashin I. A., Balashova E. A.</i> (Kaluga)	
V. T. Shalamov as "a formalist": The typology of formal means in a lyrical book "Kolyma notebooks".....	261

Semantic Transformations in Modern Poetry

<i>Zubova L. V.</i> (St. Petersburg)	
Semantic rederivation of the word in modern poetry.....	274
<i>Orlitsky Yu. B.</i> (Moscow)	
Transform, anaphrase or verbal anagram? About one form of artistic statement in A. Kondratov, G. Sapgir and others.....	285
<i>Sokolova O. V.</i> (Moscow)	
Overcoming "obligation" and "necessity" in contemporary poetry.....	299
<i>Masalov A. E.</i> (Moscow)	
Metabola and semantic metabolism in the idiosyle of Mark Shatunovskii.....	307

Semantic Transformations in the Prose of 20th–21st centuries

<i>Kukushkina E. Yu.</i> (Moscow)	
The word of an artist: Image constructions in A. Sofronova’s autobiographic prose	315
<i>Ranchin A. M.</i> (Moscow)	
Poetics of narration in “Moscow – Petushki” by Venedikt Erofeev:	
Real and imaginary	324
<i>Nikolina N. A., Petrova Z. Yu.</i> (Moscow)	
Semantic transformations of keywords in modern prose text	331
<i>Markasova E. V.</i> (Beijing, China)	
A different intertextuality: The case of the novel “Between two stools”	
by E. V. Kluyev	340
<i>Osokina E. A.</i> (Moscow)	
Precedent text and semantic transformations in Victor Pelevin’s	
1991 short story “Bulldozer driver’s day”	349
<i>Fedorova L. L.</i> (Moscow)	
Experiments in a literary text: Based on the results of the competition “Mr. Wind”	356
<i>Kozlovskaya N. V.</i> (St. Petersburg)	
Figurative structure and intertextuality in Tatyana Tolstaya’s story “Peters”	365

Semantic Transformations and Lexicography

<i>Shestakova L. L.</i> (Moscow)	
Semantic transformations of a word as an object of interpretation	
in the writer lexicography	376
<i>Rebetskaya N. A.</i> (Moscow)	
Proper names as common names in the works of A. P. Chekhov	387
<i>Tarasova I. A.</i> (Saratov)	
Semantic transformations in poetic macrocontext and their defining	
in the author’s dictionary	396
<i>Tarumova N. T.</i> (Moscow)	
Classification of the lexico-semantic space of “The plant and animal world”,	
based on the material of the poetic works of Andrei Bely	404
<i>Kuleva A. S.</i> (Moscow)	
Semantic conversions as a poetic neology tool: Based on the IX volume	
of the “Dictionary of 20 th Century Russian Poetry Language”	412
<i>Sivova T. V.</i> (Grodno, Belarus)	
Gooseberry colour in the colour conceptosphere of the Russian language:	
from lexicographic to advertising discourse	420

ОБЩИЕ ВОПРОСЫ ЛИНГВИСТИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ

В. В. Фещенко

Институт языкознания РАН

(Россия, Москва)

takovich2@gmail.com

АВТОРЕФЕРЕНЦИЯ КАК ПРОЯВЛЕНИЕ ЯЗЫКОВОЙ РЕФЛЕКСИИ (В ОБЫДЕННОМ ЯЗЫКЕ И В ПОЭТИЧЕСКОМ ЭКСПЕРИМЕНТЕ)¹

Статья посвящена явлению автореференции в аспекте соотношения двух взаимосвязанных лингвистических процессов — рефлексии и языкотворчества. Демонстрируются трактовки этого феномена в философской логике, визуальном искусстве и лингвистике. Указывается на два различных понимания автореференции: как отсылки к самому сообщению и как референции к говорящему (адресанту). Автореференция является частным проявлением рефлексивности в языке и речи. Даются примеры языковых явлений, в которых принцип самоподобия и авторефлексивности проявляется конкретно и материально: редупликация, автономное употребление, рекурсия, логические парадоксы, перформативы. Демонстрируется механизм этого явления в схеме художественного (поэтического) знака. Приводятся примеры автореференции на различных языковых уровнях в поэтическом эксперименте XX в., от фонетики до прагматики. Делается вывод о том, что автореферентность художественного знака является частным проявлением действия поэтической функции в области знакотворчества. Автореференция как механизм рефлексивности имеет особую функцию в поэтическом дискурсе. Она задает языку больше измерений рефлексии, так как не только слово обращено на само себя, но и все языковые элементы, от звука до высказывания и его иллокутивной силы. В результате проведенного исследования классифицированы уровни, на которых проявляется автореферентность в художественном тексте как отсылка языковых знаков к самим себе. Отмечается языкотворческий потенциал этого процесса в экспериментально-поэтическом дискурсе.

Ключевые слова: автореференция, рефлексия, языкотворчество, самоподобие, языковой эксперимент, поэтический дискурс.

Практически все теории искусства, сформировавшиеся за последние несколько веков, рассматривают эстетический объект как особым образом изолированную,

¹ Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 19-18-00040) в Институте языкознания РАН.

сосредоточенную на самой себе художественную форму: от философского учения об эстетике И. Канта до формальных концепций в искусствоведении XX века. Теория языка и коммуникации подошла к аналогичным выводам относительно природы художественного дискурса (см. об этом в нашей книге [Фещенко 2022]). Идея Р. Якобсона о «внимании на сообщении ради него самого» высветила художественное высказывание в его авторефлексивном аспекте. В данной статье будет рассмотрено соотношение двух взаимосвязанных процессов — рефлексии и языкотворчества — в явлении автореференции. К нему неоднократно обращались философы, логики, искусствоведы, лингвисты, однако этот феномен остается не во всем проясненным и само значение термина «автореференция» иногда трактуется по-разному даже среди лингвистов.

Сам этот термин используется не только в лингвистике, но и в других науках. Пришел он в науку впервые через логику, как, собственно, и проблема референции как соотношения между объектами, когда один объект обозначает какой-либо другой. Под автореференцией в философии понимается ситуация, когда какой-либо объект указывает на самого себя. В логике этот принцип постулируется так: при автореференции выражение является одновременно самой функцией и аргументом этой функции. На автоферентности построено множество логических парадоксов («парадокс лжеца», «парадокс всемогущества» и т. п.), когда объект, указывающий на самого себя в какой-либо логической системе, создает препятствие для нормальной интерпретации этой системы. В предельном случае в роли объектов этих парадоксов выступают собственно слова, высказывания и предложения, как во фразах типа: *Это высказывание ложно; Я молчу и не произношу ни слова.*

Логическая противоречивость автореференции была осознана и в области визуального искусства, начиная с мифологического образа уробороса и продолжая «Рисующими руками» М. Эшера. Причем такие художественные объекты могут как обходиться без вербализации, так и взаимодействовать с ней. Самый красноречивый пример — «Это не трубка» Р. Магритта. Первые специальные работы по автореференции обращаются к художественным примерам наравне с логическими, например в книге [Hofstadter 1980]. Проблема автореференции экстраполируется и на другие области человеческого мышления и действия [Bartlett, Suber 1987]. Важную роль это понятие играет у немецкого философа Н. Лумана. Он различает самореференцию (Selbstreferenz) как обращение в внутренней стороне формы или системы и инореференцию (Fremdreferenz) — как отсылку к внешней стороне [Luhmann 1990]. Осцилляция между двумя этими процессами, по Луману, — основа функционирования социальных систем. Самореференция — необходимая предпосылка коммуникации, когда коммуниканты заботятся не только о том, *что* говорится, но и *как* говорится, и *зачем*. Интересующий нас термин используется также в математике и программировании, в особенности в новейших практиках глубинного обучения нейросетей, когда нейросеть анализирует собственные данные на метауровне и соответствующим образом создает рефлексию системы.

С лингвосомиотической точки зрения автореференция представляет собой отсылку знака к самому знаку. Знаком может быть лексема, высказывание или текст. В лингвистических работах различаются два разных понимания автореференции.

Первое больше соответствует логико-философскому: автореференция как референция к самому знаку или высказыванию («ситуация, когда знак указывает на самого себя, одновременно выполняя функцию и законосителя, и референта») [Бразговская, Смердова 2013: 94]. Второе утверждает, что это отсылка к говорящему. В реальной языковой деятельности это, как правило, разные типы референции: в первом случае референтом является само слово или высказывание, во втором — субъект, порождающий высказывание. Если иметь в виду классическую схему Р. Якобсона, то это различие связано с акцентом на разных инстанциях коммуникативного процесса: связанного в первом случае с сообщением, а во втором — с адресантом, и соответственно реализующего две разные функции — поэтическую и эмотивную. В статье [Вайс 2012] проводится классификация именно случаев референции к говорящему, главным образом, на примере личных местоимений. Чтобы разграничить эти два смысла термина, возможно, логичнее было бы в случаях отсылки к самому говорящему говорить об *эго-референции*, а в случаях указания на само высказывание — о собственно *автореференции*. Далее в настоящей работе в основном будет идти речь не об эго-референции, а о втором случае, т. е. отсылке к *сообщению* в якобсоновском смысле.

Если эго-референция акцентирует присутствие субъекта и *субъективности* в языке (как это в 1950-е гг. впервые обозначил Э. Бенвенист [Бенвенист 2002]), то автореференция является частным проявлением *рефлексивности* в языке и речи. Чилийские биологи У. Матурана и Ф. Варела, авторы теории аутопоэзиса как способности к постоянному обновлению живых систем, отмечают, что отличительной особенностью человека является то, что в своей деятельности он порождает новый круг явлений, а именно *область языка*. Человеческий язык обладает многообразием размерностей, причем эти размерности рефлексивны, то есть связаны не столько с сознанием, сколько с самосознанием индивидуума: «Ключевая особенность заключается в том, что язык позволяет тем, кто в нем оперирует, описывать самих себя и свои обстоятельства через лингвистические различия лингвистических различий» [Матурана, Варела 2001: 186].

Язык, согласно этой концепции, — типичный, но и исключительный случай аутопоэтической организации. Ведь только язык позволяет описывать сам себя (и говорящим на нем — описывать самих себя). Эта идея известна лингвистам еще от родоначальников их науки. Идеи романтизма о самоценности и самозамкнутости языка были свойственны как гумбольдтовской концепции (идея о динамическом «самодетельном возникновении языка из самого себя»), так и соссоровскому статичному пониманию языка («язык, рассматриваемый в самом себе и для себя»). Как отмечает В. И. Постовалова, соссоровский принцип постулирует язык как двуединое рефлексивное образование: «В ракурсе “в-самом-себе”, или автономности. И в ракурсе “для-себя”, или рефлексивной гомогенности. Рассматриваемый в ракурсе “в-самом-себе”, — язык предстает как некая автономная, самодовлеющая (самодостаточная) реальность. Рассматриваемый в ракурсе “для-себя”, он предстает как реальность, рефлексивно осмысливаемая сообразно своей внутренней природе, без привнесения “иного”: чужих свойств, атрибутов, точек зрения, целей и др.» [Постовалова 2017: 38].

Соссюровская идея «обернутости» языка на самого себя была предсказана Стефаном Малларме в его студенческих записках о языке еще в 1860-е годы. Французский поэт-символист определяет в них «науку о Языке» как процесс «мышления Языком самого себя». В одной из таких заметок, звучащей как девиз, говорится о «результатах знакомства Идеи Науки и Идеи Языка»: «Наука, нашедшая в Языке подтверждение себя самой, должна теперь стать *подтверждением* самого Языка» [Mallarmé 1998: 503]. Тем самым, осознав значимость языка как способа постижения мира, наука обращает свой взгляд на свои собственные процедуры производства знания и должна «извлечь эпоху рефлексии над языком». Такая эпоха наступит лишь спустя столетия после этих «пророчеств» — с лингвистическим поворотом начала XX века.

Обратимся теперь к тем языковым явлениям, в которых принцип самоподобия и авторефлексивности проявляется конкретно и материально.

Структуры самоподобия обнаруживаются в языке на самом элементарном уровне, как в филогенезе, так и в онтогенезе. Во многих языках это проявляется в виде звуковых или слоговых повторов-редупликаций. Самым ярким и одновременно простейшим примером служат первичные слова, обозначающие родство: *мама, папа, баба*. Повтор звуков здесь служит созданию смысла. Редупликации подвергаются на простейшем уровне также звукоподражания и идеофонии: *коко, гагага, туктук, бай-бай, кап-кап* и т. п. (о редупликации в языках мира см. [Рожанский 2011]). На более сложных языковых уровнях явления звуковой редупликации, как известно, служат лексическим, грамматическим и прагматическим или экспрессивным целям. Звуковые «двойчатки» также весьма частотны для заклинательных формул в магическом и фольклорном дискурсе. Поэтический дискурс часто использует редупликацию как одно из конститутивных свойств организации текста, заимствуя эту черту у детского, магического и фольклорного дискурсов.

Если редупликацию можно считать элементарнейшим проявлением самоподобия на чисто *формальном* уровне слова, то на *формально-содержательном* плане простейшим примером рефлексии является *автонимное употребление* слов и выражений. Речь идет о случаях, когда объектом высказывания является часть самого этого высказывания: *Слово «мир» начинается с буквы «м»*; *В слове «дерево» шесть букв* и подобных. Многие лингвистические метавысказывания могут считаться автонимными, так как в данных случаях высказывания обозначают самих себя: *Стол — это существительное*; *В этом предложении отсутствуют прилагательные* и т. п. (см. о таких случаях [Булыгина, Шмелев 1997: 425–428]). Этот же принцип действует в так называемых Fumblerules (самонарушающихся правилах): *Don't listen to any advice*; *Ending a sentence with a preposition is one thing that I will not put up with*. На нем же построены шарады, когда означающее некоторой номинативной единицы зашифровывается из составляющих его означающих других номинаций, т. е. означаемым выступает само означающее как его часть (см. примеры в [Шмелев 2002]).

Вообще, автонимность выражений — частный случай логической *рекуррентности*, которую тоже можно рассматривать как проявление самоподобия. Язык предоставляет нам несколько вариантов рекурсии, в которых вербальные высказывания

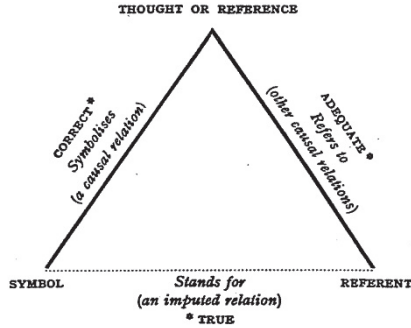
рефлексируют сами себя. Понятие происходит из математики, в которой под рекуррентной функцией понимается числовая функция какого-либо аргумента, содержащая в своей записи себя саму. Пример такой функции — числа Фибоначчи, последовательность, в которой каждое последующее число равно сумме двух предыдущих чисел. Такой фрактальный принцип использовался, например, в древнеиндийском стихосложении. В языке этот принцип выражается в специфических выражениях и конструкциях, объектом которых являются части этих высказываний (вложенные предложения). Это выражения типа «Я знаю, что ты знаешь, что я знаю...», в которых каждый новый синтаксический аргумент содержит в себе все предыдущие функции и аргументы синтагмы (см. о подобных итеративных конструкциях в [Степанов 1998: 115–122]).

На семантических коллапсах рекурсивного типа построены многие логические парадоксы, такие как «парадокс лжеца» (*Данное высказывание ложно*) или «парадокс каталогов» (*Библиографические каталоги — это книги, которые описывают другие книги. Некоторые каталоги могут описывать другие каталоги. Некоторые каталоги могут описывать даже сами себя. Можно ли составить каталог всех каталогов, которые не описывают сами себя?*), исследованные Б. Расселом. Бесконечность итеративного процесса высказывания выражена в известной фразе американской писательницы Г. Стайн: *Роза есть роза есть роза есть роза есть роза*. На итерации основаны тавтологии и другие структуры с лексическими повторами в идиоматике: *масло масляное; камыши камышовые; дурак дураком; на войне как на войне; закон есть закон* и др. Удвоение корня — уже проявление автореферентности, когда внимание сосредотачивается на самом слове не менее, чем на его смысле. То же самое происходит в каламбурах и других случаях языкового комизма. Итеративность становится важным принципом художественного высказывания в экспериментально-поэтическом дискурсе XX века, выражая общую тенденцию к метарефлексии поэтического слова.

Способность знаков *отсылать к самим себе* была отмечена лингвистами и философами на волне «лингвистического поворота» относительно целого ряда языковых знаков и выражений. Так, Э. Бенвенист назвал личные местоимения «автореференциальными словами» и выделил ряд «автореферентных высказываний», отсылающих к акту собственного произнесения (в дальнейшем получивших наименование «эгоцентрических единиц языка» [Падучева 2019]). Примерно в те же годы (1950-е) Дж. Остин указал на класс языковых высказываний, осуществляющих «действия при помощи слов», назвав их перформативами. Выражения типа *Я приветствую вас* действительно не отсылают ни к чему другому, кроме самих себя в момент произнесения или написания.

Рекурсивные высказывания рассмотренных типов демонстрируют более широкое явление языковой рефлексивности. Предлагая одним из первых свою схему знака, Г. Фреге не указал на возможность, при которой денотатом или сигнификатом мог бы выступать сам знак. Впрочем, он отметил случаи, когда денотатом может являться сигнификат (когда предметом рефлексии служит научное понятие). Подобной возможности не допускает в своей концепции и Ф. де Соссюр: означающее и означаемое располагаются в разных планах, не предполагая взаимного

наложения. Если обратиться к теории референции Ч. Огдена и И. Ричардса, являющейся развитием схемы Г. Фреге в сторону психологизации семиотического процесса, то в ней мы опять-таки не находим места для референции символа к самому себе. Даже анализируя литературный материал, английские лингвисты остаются в рамках статичной треугольной модели, разносящей инстанции означивания по разным углам треугольника.



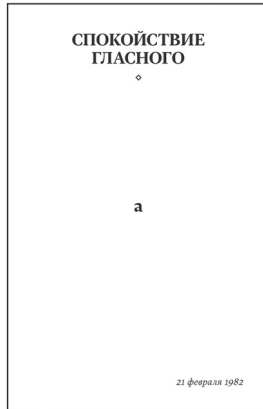
Идея о том, что знак может означать сам себя, пришла не из англосаксонской семиотической традиции, а из русской теории слова эпохи авангарда. Лозунг поэтов-футуристов о «слове как таковом» («самовитом слове») не замедлил откликнуться в концепции русской формальной школы о поэтическом слове как «обращенном на самое себя». Поэтически-заумные слова, такие как *бобэоби*, *еуы*, *дыр бул щыл* и т. п., не имеют языкового референта; их смысл и значение — в их звучании, в комбинации данных букв и звуков. Но это лишь предельный случай, случай эксперимента. В действительности, как показали русские формалисты, любое поэтическое слово хотя бы отчасти отсылает к самому себе, так как задерживает внимание читателя на его строении.

В статье 1923 года Г. О. Винокур одним из первых указал на внутреннюю динамику структуры знака [Винокур 1923] и на то, что позднее Р. О. Jakobson назвал «интровертированностью» знака [Jakobson 1987: 80]. Элементы этой структуры могут, показал Винокур, меняться местами. Так, в поэзии денотатом знака становится он сам, а точнее его форма и конструкция: «поэтическое творчество есть работа над словом уже не как над знаком только, а как над вещью, обладающей собственной конструкцией» [Винокур 1923: 109]. Позднее, уже в 1940-е годы, эта особенность поэтического знака была сформулирована как «свойство поэтического слова, которое можно назвать его рефлексивностью, то есть его обычная *обращенность на само себя*» [Винокур 1959: 392]. Такая точка зрения на поэтический знак нашла отражение в «Тезисах» Пражского лингвистического кружка: «поэтическое творчество стремится опереться на автономную ценность языкового знака», оно обращено «не на означаемое, а на сам знак» [Тезисы ПЛК 1967: 21, 18]. Таким образом, опыт поэзии русского футуризма и базирующаяся на нем формалистская теория привносят в интересовавшую нас выше схему знака Г. Фреге момент обратимости (кажется, именно в этом смысле О. Мандельштам писал в «Разговоре о Данте» об «обратимости»

и «обращаемости» поэтической материи [Мандельштам 1967: 25], т. е. обратимости формы и содержания в поэзии).

Вообще, внутренняя поэтическая форма (в смысле Г. Шпета) строится как раз с помощью механизма автореференции. Уже в примере А. Потебни со словами *око* и *окно* [Потебня 1989: 97–98] наблюдается автореференциальный процесс, когда производное слово («окно») указывает на свою внутреннюю форму («око») как элемент значения («куда смотрят или куда проходит свет»). Как начинал показывать еще Р. Якобсон в работах 1920-х гг., в поэтическом дискурсе автореференция — постоянно работающий механизм на разных уровнях: от фонетического до текстового². Далее приведем наиболее яркие примеры автореференции на различных языковых уровнях в поэтическом эксперименте XX в.

На элементарном уровне отдельного звука, отсылающего к самому себе, построен текст Г. Айги «Спокойствие гласного», название которого еще и семантически задает момент обратимости звука на самого себя.



На звукосочетании и автореференции звуков между собой строится текст А. Крученых, который к тому же шифрует свою внутреннюю форму — молитву «Отче наш»: *о е а / и е е и / а е е*. У В. Хлебникова в известном стихотворении «Бобзоби пелись губы» автореферентность уже звукосмысловая: внутренней формой, к которой отсылают и заумные звуки, и полнозначные лексемы, служит слово *ЛИЦО* в конце стиха. Словотворчество также может осуществляться с помощью автореферентных корневых повторов, как в этих примерах: *немь лукает луком немным* (В. Хлебников); *Минута: минущая: минешь!*³ (М. Цветаева). У А. Белого

² Вопросы об автореферентности в литературе русского модернизма и авангарда касаются работы [Ораич Толич 1998; Фарино 2004; Жаккар 2011].

³ Комментируя этот пример из М. Цветаевой, Е. Фарыно отмечает: «Смысловая же и формальная эквивалентность всех трех «мину-/мин-» приводит к автореференции: знак раскрывает свой смысл, отсылая к самому себе. Такая операция — указание на самое себя, или автореференция — возможно только в случае удвоения знака: продублирования самого себя в роли референта» [Фарино 2004: 402].

часто словотворчество — результат новообразований с повторяющимися морфологическими показателями, в частности аффиксами: Бурей *вострубленной* ↔ Сын, *Возлюбленный*; *Заря* огромными зорями ↔ *Заряло* из вне-времени ↔ Прорезалась Назарей; Глаз *остеклелою* впадиною ↔ голова окровавленного; *Выстругиваясь* из земли ↔ *Вытарчивающие* окрест; *Прордейте* цветами ↔ *прозеленейте* березами; *Распропагандированного* паровика ↔ раскидывает свои блески (примеры новообразований из поэмы «Христос Воскрес»).

За пределами чисто формального уровня можно говорить о семантической автореферентности, когда в тексте используются слова метаязыка, как слово «язык», подвергающееся рефлексии и на других уровнях повтора в этом стихе А. Кондратова: *И ВСЕ Ж ТЩЕСЛАВНЫЙ ЧЕЛОВЕЧЕ / САМОЙ ПРИРОДЕ СДЕЛАЛ ВТЫК: / ЯЗВИТ, / и ЖАЛИТ, / и КАЛЕЧИТ / И ЯДОМ ПОТЧУЕТ — ЯЗЫК!* На семантических аномалиях автореференции строятся многие тексты поэзии абсурда, особенно много таких логических парадоксов у А. Введенского: *я знаю точно и как бы так; я вижу всё и говорю / и ничего не говорю; я хожу и не хожу / я не это и не то / я пальто; Вот оно то что не то.* Повторы слов у А. Введенского логически не мотивированы (*Мне страшно что я не трава трава*), зато подключают в чистом виде автореферентную функцию. Пример саморефлексии на синтагматической оси, когда предикация, по видимости тавтологичная, создает поэтическое напряжение стиху: *Свобода есть / Свобода есть / Свобода есть / Свобода есть / Свобода есть / Свобода есть Свобода есть свобода* (Вс. Некрасов). Дейктические слова — еще одно средство автореферентности; поэтический текст может быть полностью составлен из них: *вот как иногда / и так* далее / *как-то / и как-то так / как и надо* (Вс. Некрасов).

Наконец, на уровне прагматики высказывания референция обращается на саму себя в искусстве и поэзии концептуализма, где слово активно взаимодействует с пространством и событийностью. Примеры иллюстративных фраз: *Что это / Ничего нет / Ничего не осталось / Здесь пусто / Никаких ответов / Этого следовало ожидать / ... / Здесь ничего нет / Во всех смыслах / Ираньше / И когда все ушло / И ничего не будет / Кроме меня / Но и это я забыл* (А. Монастырский) и перформативов:

1.

И вот я пишу...

2.

Я пишу под завыванье ветра, под дребезжанье оконных рам, под шум прибоя...

3.

Я пишу: «Тут началось нечто невообразимое!»

4.

Я пишу под шум прибоя, под приступы тошнотворной тоски, под звон стекла...

5.

Я пишу: «Трудно даже представить себе, что тут началось!»

6.

Я пишу под звон стекла, под насмешливые взгляды окружающих, под завыванье ветра... (Л. Рубинштейн).

В авангардных текстах автореференция может взаимодействовать с эго-референцией, как в известной фразе А. Рембо *Я — это другой*, где предикация читается двойственно: я как субъект — это другой, и я как «слово», которое является другим по отношению к субъекту. Такая раздвоенность свойственна текстам А. Драгомощенко, у которого субъективность в языке объективируется, и этот процесс еще дополнительно рефлексивируется в поэтическом письме, как в этом примере из книги «Тавтология»:

«Я»
«Здесь»
«Сейчас»
«Ты»
«Там»
«Тогда»

*вероятный процесс
извлечения себя
из языка
извлекаемого из себя
странствующая ось*

Заключение

Тезис об автореферентности художественного знака является частным проявлением действия поэтической функции в области знакотворчества (семиопозиса, в терминологии С. Золяна [Золян 2022]). Откликаясь на работы Р. Якобсона 1950–60-х годов, Э. Бенвенист, пожалуй, лучше всего резюмировал принцип действия референции в поэтическом дискурсе. В изданных лишь недавно его архивных заметках, датирующихся 1960-ми годами, специально говорится о том, что расположение слов поэтом задает рамки внутренней референции поэтического текста: «Поэт *строит* свой язык и свои высказывания, даже когда он пользуется элементами обыденного языка. Ведь когда он складывает слова в стихотворение, он одновременно создает и референцию, к которой отсылают его выражения. В поэзии референция работает внутри плана выражения, тогда как в прозе она находится вне плана выражения, будучи реальностью (внешней или поэтической) общей для всех нас» [Benveniste 2011: 183]. Соответственно, согласно Э. Бенвенисту, различна референция обыденного и поэтического языка: «Дискурс обыденного языка находит свой смысл вне самого себя, так как устанавливает соотношение между двумя участниками коммуникации и отсылает к “внешнему миру”. Дискурс поэтический обнаруживает смысл в самом себе, так как “смысл” отсылает к поэтической форме» [ibid.: 258]. Это положение, таким образом, является расширением тезиса русских формалистов об «обращенности слова на самого себя».

Автореференция как механизм рефлексивности имеет особую функцию в поэтическом дискурсе. Она задает языку больше измерений рефлексии, так как не только слово обращено на само себя, но и все языковые элементы, от звука до высказывания и его иллокутивной силы⁴. В отличие от других дискурсов, автореферентность пронизывает весь знаковый комплекс поэтической ткани. Заметим в заключение, что понятие автореферентности следует отличать от сходных с ним, но более общих понятий «автоинтерпретация», «автометаописание», «авторефлексия», «аутопоэтичность»⁵. Задачей этой статьи было классифицировать уровни, на которых проявляется автореферентность в художественном тексте как отсылка языковых знаков к самим себе, и указать на языкотворческий потенциал этого процесса в экспериментально-поэтическом дискурсе.

Литература

Бенвенист Э. О субъективности в языке // Бенвенист Э. Общая лингвистика. М.: Прогресс, 2002. С. 292–300.

Бразговская Е. Е., Смердова Е. А. Когнитивный потенциал автореференции: самоописания в прозе Станислава Лема // Вестник Пермского ун-та. Российская и зарубежная филология. 2013. Вып. 2 (22). С. 94–102.

Булыгина Т. В., Шмелев А. Д. Языковая концептуализация мира (на материале русской грамматики). М.: Языки славянской культуры, 1997. 576 с.

Вайс Д. Типы автореференции в современном русском языке // Смыслы, тексты и другие захватывающие сюжеты. Сборник статей в честь 80-летия И. А. Мельчука. М.: Языки славянской культуры, 2012. С. 627–640.

Винокур Г. О. Поэтика. Лингвистика. Социология. (Методологическая справка) // ЛЕФ. 1923. № 3. С. 104–118.

Винокур Г. О. Понятие поэтического языка // Винокур Г. О. Избранные работы по русскому языку. М.: Учпедгиз, 1959. С. 388–392.

Жаккар Ж.-Ф. Литература как таковая. От Набокова к Пушкину: Избранные работы о русской словесности. М.: Новое литературное обозрение, 2011. 408 с.

Золян С. Т. Семиопозис: о рождении семиосферы из биосферы // Слово.ру. 2022. № 2. С. 10–23.

Мандельштам О. Разговор о Данте. М.: Искусство, 1967. 88 с.

Матурана У., Варела Ф. Древо познания. М.: Прогресс-Традиция, 2001. 223 с.

Ораич Толич Д. Автореферентность как форма метатекстуальности // Автоинтерпретация. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1998. С. 187–194.

Падучева Е. В. Эгоцентрические единицы языка. М.: Издательский дом ЯСК, 2019. 440 с.

Постовалова В. И. Фердинанд де Соссюр и его значение в становлении лингвофилософской мысли XX–XXI веков // Критика и семиотика. 2017. № 1. С. 25–68.

⁴ О различиях в автореферентных механизмах в поэзии и в прозе см. [Ранчин 2018].

⁵ См. об «автореферентных описаниях» и «метаязыковой рефлексии» в русской поэзии XX–XXI вв. в книге [Фатеева 2017].

Потебня А. А. Слово и миф. М.: Правда, 1989. 624 с.

Ранчин А. М. К вопросу о различиях в организации стихотворного и прозаического текстов: автореферентность, коннотативный и денотативный аспекты // Русская филология: Ученые записки Смоленского государственного университета. Т. 18, 2018. С. 215–227.

Рожанский Ф. Редупликация: Опыт типологического исследования. М.: Знак, 2011. 256 с.

Степанов Ю. С. Язык и метод. К современной философии языка. М.: Языки русской культуры, 1998. 784 с.

Тезисы Пражского лингвистического кружка // Пражский лингвистический кружок: Сб. статей. М.: Прогресс, 1967. С. 17–41.

Фарино Е. Введение в литературоведение: Учебное пособие. СПб.: Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. 639 с.

Фатеева Н. А. Поэзия как филологический дискурс. М.: Издательский дом ЯСК, 2017. 360 с.

Фещенко В. В. Язык в языке. Художественный дискурс и основания лингвоэстетики. М.: Новое литературное обозрение, 2022. 368 с.

Шмелев А. Д. Русский язык и внеязыковая действительность. М.: Языки славянской культуры, 2002. 496 с.

Якобсон Р. О. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. 464 с.

Bartlett S. J., Suber P. (eds). Self-Reference — Reflections on Reflexivity. Dordrecht: Springer, 1987. 374 p.

Benveniste E. Baudelaire. Limoges, Éditions Lambert-Lucas, 2011. 770 p.

Hofstadter D. Gödel, Escher, Bach: an Eternal Golden Braid. New York, Basic Books, 1980. 824 p.

Luhmann N. Essays on Self-Reference. New York, Columbia University Press, 1990. 245 p.

Mallarmé St. Œuvres complètes. Т. 1, Paris, Gallimard, 1998. 1529 p.

V. V. Feshchenko

Institute of Linguistics of the Russian Academy of Sciences

(Russia, Moscow)

takovich2@gmail.com

SELF-REFERENCE AS MANIFESTATION OF LANGUAGE REFLEXIVITY (IN ORDINARY LANGUAGE AND IN POETIC EXPERIMENT)

The article is devoted to the phenomenon of self-reference in the aspect of correlation of two interrelated linguistic processes — reflexivity and linguistic creativity. The points under discussion are: interpretations of this phenomenon in philosophical logic, visual art and linguistic; two different understandings of self-reference: as a reference to the message itself and as a reference to the speaker (addresser); self-reference as a particular

manifestation of reflexivity in language and speech. Examples of linguistic phenomena demonstrate the principle of self-similarity and auto-reflexivity, in cases of reduplication, autonomous use, recursion, logical paradoxes, and performatives. The mechanism of this phenomenon is demonstrated in the scheme of the artistic (poetic) sign. Examples of self-reference at various language levels in the poetic experiment of the 20th century, from phonetics to pragmatics, suggest that self-referentiality of the artistic sign is a particular manifestation of the poetic function in the field of sign creation. Self-reference as a mechanism of reflexivity has a special function in poetic discourse. It gives language more dimensions of reflection, since not only the word is turned to itself, but also all linguistic elements, from sound to utterance and its illocutionary force. As a result of the study, the levels at which self-referentiality is manifested in a literary text are classified as references of linguistic signs to themselves, which testifies to the linguistic potential of this process in the experimental poetic discourse.

Key words: self-reference, reflexivity, linguistic creativity, self-similarity, language experiment, poetic discourse.

References

[Abstracts of the Prague Linguistic Circle]. *Pražskii lingvisticheskii kruzhok: Sb. statei*. [Prague Linguistic Circle: Collection of articles]. Moscow, Progress Publ., 1967, pp. 17–41. (In Russ.)

Bartlett S. J., Suber P. (eds). *Self-Reference — Reflections on Reflexivity*. Dordrecht, Springer, 1987. 374 p.

Benveniste E. [On subjectivity in language]. Benveniste E. *Obshchaya lingvistika* [General linguistics]. Moscow, Progress Publ., 2002, pp. 292–300. (In Russ.)

Benveniste E. *Baudelaire*. Limoges, Éditions Lambert-Lucas, 2011. 770 p.

Brazgovskaya E. E., Smerdova E. A. [The cognitive potential of auto-reference: self-descriptions in the prose of Stanislav Lem]. *Vestnik Permskogo Universiteta. Rossiiskaya i zarubezhnaya filologiya*, 2013, no. 2 (22), pp. 94–102. (In Russ.)

Bulygina T. V., Shmelev A. D. *Yazykovaya kontseptualizatsiya mira (na materiale russkoi grammatiki)* [Language conceptualization of the world (based on Russian grammar)]. Moscow, Yazyki Slavyanskoi Kul'tury Publ., 1997. 576 p.

Faryno J. *Vvedenie v literaturovedenie: Uchebnoe posobie* [Introduction to literary studies: Textbook]. St. Petersburg, Herzen State Pedagogical Univ. Publ., 2004. 639 p.

Fateeva N. A. *Poeziya kak filologicheskii diskurs* [Poetry as philological discourse]. Moscow, Izdatelskii Dom YaSK Publ., 2017. 360 p.

Feshchenko V. V. *Yazyk v yazyke. Khudozhestvennyi diskurs i osnovaniya lingvoestetiki* [Language within language. Artistic discourse and foundations of linguistic aesthetics]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2022. 368 p.

Hofstadter D. *Gödel, Escher, Bach: an Eternal Golden Braid*. New York, Basic Books, 1980. 824 p.

Jaccard J.-Ph. *Literatura kak takovaya. Ot Nabokova k Pushkinu: Izbrannye raboty o russkoi slovesnosti* [Literature as such. From Nabokov to Pushkin: Selected works on Russian literature]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2011. 408 p.

Jakobson R. O. *Raboty po poetike* [Writings on poetics]. Moscow, Progress Publ., 1987. 464 p.

Luhmann N. *Essays on Self-Reference*. New York, Columbia University Press, 1990. 245 p.

Mallarmé St. *Huvres complètes. Vol. 1*, Paris, Gallimard, 1998. 1529 p.

Mandel'shtam O. *Razgovor o Dante* [Conversation about Dante]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1987. 88 p.

Maturana U., Varela F. *Drevo poznaniya* [The tree of knowledge]. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2001. 223 p.

Oraić Tolić D. [Autoreferentiality as a form of metatextuality]. *Avtointerpretatsiya* [Self-interpretation]. St. Petersburg, St. Petersburg State Univ. Publ., 1998, pp. 187–194. (In Russ.)

Paducheva E. V. *Egotsentricheskie edinitsy yazyka* [Egocentric units of language]. Moscow, Izdatelskii Dom YaSK Publ., 2019. 440 p.

Postovalova V. I. [Ferdinand de Saussure and his importance in the development of linguo-philosophical thought of the XX–XXI centuries]. *Kritika i semiotika*, 2017, no. 1, pp. 25–68. (In Russ.)

Potebnya A. A. *Slovo i mif* [Word and myth]. Moscow, Pravda Publ., 1989. 624 p.

Ranchin A. M. [On the issue of differences in the organization of poetic and prose texts: self-referentiality, connotative and denotative aspects]. *Russkaya filologija: Uchenye zapiski Smolenskogo gosudarstvennogo universiteta*, vol. 18, 2018, pp. 215–227. (In Russ.)

Rozhanskii F. *Reduplikatsiya: Opyt tipologicheskogo issledovaniya* [Reduplication: Typological research experience]. Moscow, Znak Publ., 2011. 256 p.

Shmelev A. D. *Russkii yazyk i vneyazykovaya deistvitel'nost'* [Russian language and extralinguistic reality]. Moscow, Yazyki Slavyanskoi Kul'tury Publ., 2002. 496 p.

Stepanov Ju. S. *Yazyk i metod. K sovremennoi filosofii yazyka* [Language and method. Toward a modern philosophy of language]. Moscow, Yazyki Russkoi Kul'tury, 1998. 784 p.

Vinokur G. O. [Poetics. Linguistics. Sociology. (Methodological note)]. *LEF*, 1923, no. 3, pp. 104–118. (In Russ.)

Vinokur G. O. [The concept of poetic language]. Vinokur G. O. *Izbrannye raboty po russkomu yazyku* [Selected works on the Russian language]. Moscow, Uchpedgiz Publ., 1959, pp. 388–392.

Weis D. [Types of autoreference in modern Russian]. *Smysly, teksty i drugie zakhvatyvyayushchie syuzhety. Sbornik statei v chest' 80-letiya I. A. Mel'chuka* [Meanings, texts and other exciting stories. Collection of articles in honor of the 80th anniversary of I. A. Melchuk]. Moscow, Yazyki Slavyanskoi Kul'tury Publ., 2012, pp. 627–640. (In Russ.)

Zolyan S. T. [Semiopoiesis: about the birth of the semiosphere from the biosphere]. *Slovo.ru*, 2022, no. 2, pp. 10–23. (In Russ.)

С. Т. Золян

Балтийский федеральный университет им. Иммануила Канта

(Россия, Калининград)

Российско-Армянский университет

(Армения, Ереван).

surenzolyan@gmail.com

МЕСТОИМЕНИЕ «Я»: МЕХАНИЗМ САМО- И ИНО-ОПИСАНИЯ¹

Рефлексивная петля *Я — тот, кто говорит «Я»* отождествляет и одновременно преобразует реального человека, *Я*-говорящего, в объект метаязыка, местоимение «Я», на который могут быть перенесены логико-семантические и лингвосомиотические операции. Реальный говорящий может быть только в актуальном мире, однако между ним и текстом выстраивается цепочка промежуточных говорящих (индексов), и «присвоение» текста/языка закрепляется уже за ними. Становится возможным перемещение «Я» в другие миры, времена, локусы, а также установление сходных с метафорическими метонимическими отношений между «Я» — актуальным говорящим и «Я» высказывания в различных семиотических статусах. «Я» является не только указанием на говорящего, но и ключевым механизмом само-, мета- и ино-описания и соотнесения высказывания с его актуальным и потенциальными контекстами. Это позволяет дополнить концепцию Э. Бенвениста, а также систематизировать различные концепции (Ю. С. Степанова, Дж. Лакоффа, Дж. Росса, Д. Льюиса) в которых проводились разграничения между различными «Я» (дескриптивным, перформативным, «Я»-участника, «Я»-наблюдателя, «Я»-субъект и «Я»-личность, «Я»-говорящий и «Я»-индекс говорящего и др.).

Ключевые слова: прагмасемантика, местоимение «Я», модальная семантика, контекст.

1. «Я» как форма и «Я» как субстанция

Рассмотрение семантических отношений, которые выражаются посредством местоимения «Я», показывает, что непосредственная референция к говорящему есть лишь одна из возможных семантических функций. Безусловно, базисной можно считать автореферентную рекурсию; согласно чеканной формулировке

¹ Исследование выполнено за счет гранта РФФИ, 22-18-00591 «Прагмасемантика как интерфейс и операциональная система смыслообразования» в Балтийском федеральном университете им. Иммануила Канта, Калининград, Россия.

Э. Бенвениста: «Я — это индивид, который производит данный речевой языковой акт, содержащий акт производства языковой формы я... Тот есть “ego”, кто говорит “ego”. Мы находим здесь самое основание “субъективности”, определяемое языковым статусом “лица”» [Бенвенист 1974: 287, 294].

Однако следует дополнить и уточнить другое положение Э. Бенвениста, заимствованное им из традиционных представлениях о местоимениях как «пустых» формах: «Язык предоставляет в некотором роде пустые формы, которые каждый говорящий в процессе речи присваивает себе и применяет к своему собственному лицу, определяя одновременно самого себя как я, а партнера как ты» [Бенвенист 1974: 297].

В данном случае «форму» можно понимать не как контейнер, в который говорящий помещает себя, а в смысле Соссюровского противопоставления формы и субстанции, в связи с чем можно разграничить «говорящего как субстанцию» и «говорящего как форму». «Пустые формы» обладают специфическим смысловым потенциалом, это скорее прагмасемантические роли, которые приписывает высказывание говорящему, или, в иной формулировке, различные отношения между говорящим и приписываемым ему высказыванием. Э. Бенвенист верно заметил, что при производстве «Я» не говорящий выбирает высказывание, содержащее «Я», а высказывание выбирает того, кто его производит, обозначая его как «Я». «Я» с одной стороны, соотносит это «Я» с референтом-индивидом, с другой стороны, с некоторой языковой сущностью, местоимением, включенной в систему языка и детерминированной внутрисистемными связями (оно склоняется, занимает определенную синтаксическую позицию и т. д.). Возможны крайне причудливые сочетания грамматических и референциальных признаков — например, в русском «Я», которое не изменяется по родам, но требует соответствующего согласования. Например, перевод на русский “I came” требует информации о поле говорящего, поскольку может быть переведено и как «Я пришел», и «Я пришла». С другой стороны, вопреки формуле Э. Бенвениста, говорящий может обозначать себя и другим иным способом — так, весьма распространено «Мы» или говорение о себе в третьем лице, используя имя собственное, что, например, является обязательным в некоторых жанрах восточной поэзии. Более того, в большинстве случаев говорящий никак не обозначает себя, говорящий в таких случаях становится компонентом не поверхностной, а глубинной структуры предложения (см. ниже).

Говорящий становится «говорящим», то есть элементом языковой системы, и определяется уже совершаемыми над ним семиотическими операциями. Поэтому возможны различные «Я», возникающие в процессе перехода от говорящего-субстанции к «говорящим» семиотическим формам, определяющим взаимодействие между высказыванием и контекстом. Как было сказано выше, между языком и речью, между высказыванием и контекстом возникают промежуточные подсистемы-интерфейсы. Вследствие этого «Я» как интерфейс между высказыванием и контекстом расщепляется на различные по своему статусу «Я», каждое из которых является центром соответствующей подсистемы. Разграничение между ними может быть проведено по разным основаниям, хотя типы выделяемых семантических функций могут частично пересекаться.

2. «Я» как метафора и метонимия

Разграничение формы и субстанции применительно к говорящему позволяет развить предложенное Ю. С. Степановым понятие метафорического «Я». Э. Бенвенист отмечал соотносительный характер «Я» — оно определяется на основе циклического противопоставления «Я» и «Ты» в процессе диалога: «Я могу употребить “я” только по отношению к кому-то, кто в моем обращении предстанет как “ты”. Подобное диалогическое условие и определяет лицо, ибо оно предполагает такой обратимый процесс, когда я становлюсь “ты” в речи кого-то, кто, в свою очередь, обозначает себя как “я”» [Бенвенист 1974: 297].

Ю. С. Степанов предложил считать подобное отношение *метафорой*: это «передвижения слова “я” на другую субстанцию, которая станет “Я” только в одном, не субстанциональном, отношении — в том отношении, что займет мое место в акте речи» [Степанов 1985: 228]. Понятие метафоры в подобном смысле можно обобщить, а также дополнить понятием метонимии: при метафорическом употреблении «Я» в акте речи происходит изменение субстанции, при метонимии — при сохранении субстанции изменяется функция (или статус). Помимо приведенного примера смены собеседников, можно привести примеры описания себя в иной ситуации (я описываю свои действия в компьютерной игре, где я, например, дракон, или себя во сне). К метафорическому «Я» можно отнести случаи цитации (ср.: *Я помню чудное мгновенье*, где «Я»-говорящий уподобляет себя Пушкину или *Я старый больной человек*, где говорящий соотносит себя с Паниковским). Несколько расширяя понятие цитации, как метафорическое «Я» можно рассматривать интерпретацию художественного текста, где «ты-читатель» в предельных случаях становится «я-интерпретатором», или же «я-автор» становится семиотическим «Я текста», например, при одной из стратегий интерпретации [Эко 2016: 23–24]. Обобщая как вышеприведенные примеры, так и определение Ю. С. Степанова, метафорическое «Я» можно определить как результат соотнесения (идентификации) посредством этого местоимения двух и более субстанционально различных говорящих, занимающих ту же прагмасемантическую позицию в акте речи. Пример материализации этой метафоры можно найти в апокрифическом Евангелии от Фомы: «*Иисус сказал: Тот, кто напился из моих уст, станет как я. Я также, я стану им, и тайное откроется ему*» (стих 112).

При метонимии происходит соотнесение говорящих по смежности. Сохраняющие субстанциональное тождество «Я» выступают в других различных контекстах и функциях (см. ниже). Например, высказывание *Я мог быть сейчас не здесь* относится к одному и тому же говорящему, но одновременно находящегося в двух различных контекстах: первый, в котором это высказывание актуализовано, и это *здесь* и *сейчас*, и второй, модальный контекст, *не-здесь*, где *мог быть* говорящий (вне модального контекста это высказывание противоречиво — *здесь* и *сейчас* всегда там, где я сейчас нахожусь). Я-говорящий-сейчас-и-здесь говорит о том же самом «Я», но который сейчас *не-здесь (там)*. Это то же самое «Я», но при ином течении событий.

3. «Я»-дескриптивное и «Я»-перформативное

Наиболее существенным представляется разграничение по статусам, что можно определить как разграничение между «Я»-перформативным и «Я»-дескриптивным: между тем «Я», которое говорит (описывает), и тем, о котором говорит (которое описывает) первое «Я». Это разграничение впервые было эксплицитно, хотя и в иных терминах, было сформулировано в [Ross 1970] и получило название *перформативной гипотезы*: «Все повествовательные предложения, встречающиеся в контекстах, в которых могут появляться местоимения первого лица, производны от глубинных структур, содержащих одно и только одно перформативное предложение более высокого уровня, в котором главным глаголом является глагол говорения» [Ross 1970: 253] (перевод мой — С. 3.).

Различие между этими «Я» не ограничивается их локализацией на различных семантико-синтаксических уровнях, оно затрагивает также и их статусы. Одно «Я», говорящее, отсылает к «Я» описываемому. При этом «Я» описываемое может быть оформлено как грамматический объект. Между этими «Я» могут быть установлены различные отношения: *субстанциональное тождество/различие* или же *кореференция — отсутствие кореференции*.

Такое понимание может быть расширено. Любое высказывание предполагает вводное главное предложение *Я говорю здесь и сейчас* [Атаян 1985] или его собственно перформативную модификацию: «*Я прошу...*», «*Я приказываю...*», «*Я обещаю*» и т. п. Это предложение-перформатив может быть не выражено в поверхностной структуре, однако может найти в ней отражение. Например, Дж. Росс приводит примеры: возможно как *It is I who (am) responsible*, и тогда неправильным будет *It is I who (*is) responsible*; так и *It is me who {is} responsible*, а неправильным будет: *It is me who {*am} responsible*. [Ross 1970: 251].

Это показывает, что главное различие заключается в статусах — говорящий субъект высказывания может занять по отношению к самому себе различную позицию — представить себя как грамматический субъект или же объект описания. Тем самым можно дополнить перформативную гипотезу, связав ее с вышеприведенным пониманием «Я» как отношения высказывания к мета-описывающей структуре. «Я»-перформативное описывает *Я — кто говорит*), «Я»-дескриптивное — есть объект описания, *Я-тот, о ком говорят*. Безусловно, рефлексивная петля, о которой говорил Э. Бенвенист, отождествляет их, и они, как правило, субстанционально идентичны и семантически кореферентны: $Я_1$ — *кто говорит*; $Я_2$ — *о ком говорит тот $Я_1$, кто говорит «Я»*.

Однако поскольку эти «Я» задействованы в различных ситуациях, к ним применимы различные семантические процедуры. Так, высказывание ($Я_1$ *говорю*) $Я_2$ *приехал в Париж* может предполагать ответ — *Это неправда*. Отрицание может быть понято двояко: *Неверно: Сурен не приезжал в Париж* или же *Неверно: Сурен не говорил такого*. Различия между $Я_1$ и $Я_2$ как проявление различия в их статусах наглядно видно из сопоставления разных вариантов отрицания от первого лица:

первое, буквальное явно абсурдно: (*Я говорю*) *Я сказал что я приехал в Париж, но на самом деле я этого не говорил*².

В зависимости от того, что отрицается — ситуация говорения или же ситуация приезда — высказывание оценивается по-разному — как опровержение или же как признание в обмане:

(*Я говорю*) *Говорят, что якобы я сказал, что я приехал в Париж, но на самом деле я этого не говорил.*

(*Я говорю*) *Я не помню, чтобы я говорил такое. Когда и где я такое говорил?*

(*Я говорю*) *Я сказал, что я приехал в Париж, но на самом деле я в Париж не приезжал — я обманул.*

На различие в статусах накладывается и различие в контекстуализации. «Я»-перформативное может быть локализовано только здесь и сейчас и оформлено только и только в настоящем времени. «Я»-дескриптивное может быть передвинуто в различные времена и контексты, в том числе и невозможные (*Я жил в круглом квадрате*).

4. «Я»-субъект и «Я»-личность

Дж. Лакофф обратил внимание на то, что местоимение «Я» не всегда отсылает к говорящему. В его примерах — *If I were you, I'd hate me, If I were you, I'd hate myself* — это различие передается через различные объектные формы: в случае, когда прямой объект передан как *me*, он не кореферентен подлежащему, тогда как в случае *myself*, он кореферентен [Lakoff 1996: 91]. Лакофф предложил разграничить метафору разделенного «Я» — оно расщепляется на «Я» субъекта (Subject) и личности (Self), причем субъект может быть спроецирован в гипотетической ситуации на другие личности [Lakoff 1996: 99]. Не входя в обсуждение когнитивных аспектов проблемы, заметим, что данное разграничение весьма напоминает средневековую дилемму души и тела (ср.: [Батюшков 1891]). Разграничение субъекта (говорения) и (описываемой) личности хорошо коррелирует с разграничением перформативного и дескриптивного «Я». Так, если переписать ключевой пример Дж. Лакоффа *Sorry, I'm not myself today* в соответствии с перформативной гипотезой как (*I am saying:*) «*Sorry, I'm not myself today*», то становится очевидным кореферентность перформативного «Я» и «Я»-субъекта, тогда как дескриптивное «Я», личность, может не совпадать с говорящим. Выражения типа *Я был не Я (не похож на себя)*, *Я был бы не Я, если б промолчал* отличаются от выражений типа *Это был не Я, кто разбил чашку* наличием/отсутствием кореферентности с говорящим. Вместо этого актуальными становятся некоторые сущностные качества, которые

² В определенном отношении подобная ситуация напоминает парадокс Мура «*Идет дождь, но я так не считаю*» — строго говоря, невысказанное «*Я говорю*» не может считаться утверждением, поэтому не может отрицаться. Тем не менее, предполагается, что если некто сказал *идет дождь*, то он считает, что идет дождь. Перформативная гипотеза помогает уточнить, что именно противоречивого в парадоксе Мура: вне ситуации говорения оба утверждения не противоречат друг другу: *Идет дождь, но Золян так не считает*.

ассоциируются с некоторой личностью, выступающей в данном речевом акте в статусе говорящего. Это явствует из эксплицирующих перифраз: в первых двух высказываниях *не Я* отсылает к говорящему, тому «Я», который описывает себя в отклоняющейся от обычной ипостаси. В третьем высказывании *не Я* отсылает к некоему индивиду, отличному от «Я»-говорящего.

5. «Я»-участник и «Я»-наблюдатель

В более ранней, докогнитивистской версии Дж. Лакофф [Lakoff 1968: 2] ввел важное разграничение между «Я»-участником и «Я»-наблюдателем, что можно считать частным случаем введенного нами разграничения между говорящим как субъектом или же объектом наблюдения.

Так, предложение: *I dreamed that I was playing the piano* 'Мне снилось, что я играю на пианино' допускает два прочтения. При одном, которое Дж. Лакофф называет прочтением участника, я сижу за пианино, вижу перед собой клавиатуру, мои пальцы лежат на клавишах и т. д. При другом, прочтении наблюдателя, я вижу себя, или кого-то похожего на меня, играющим на пианино, как если бы я смотрел кинофильм. Это разграничение может проявляться и в поверхностной структуре, как в следующих случаях:

I enjoyed robbing the bank (я как участник).

I enjoyed my robbing the bank (я как наблюдатель)³.

Еще более явственно это различие проявится в предложениях:

I imagined robbing the bank (я как участник) 'Я вообразил, как я граблю банк'.

I imagined myself robbing the bank (я как наблюдатель) 'Я вообразил себя грабящим банк' [Lakoff 1968: 2–3].

Можно добавить, что более точным будет разграничение не между наблюдателем и участником, а более сложное — между совмещенным «Я»-наблюдателем-участником, где наблюдатель и участник кореферентны, и расщепленными «Я»-наблюдателем и «Я»-участником, в качестве которого может быть некто похожий на меня или даже просто мое соответствие в некотором ирреальном мире; ср.: *Я видел во сне, что играю на пианино, но это была Клара Шуман*. В этом случае разграничение Дж. Лакоффа может быть дополнено в свете перформативной гипотезы Дж. Росса: любое из предложений предполагает прамбулу «Я сейчас здесь говорю» — реальный говорящий в актуальном мире описывает себя же в контрфактическом мире, но в одном случае *Я*-как-метонимию (говорящий кореферентен как описываемому им наблюдателю, так и наблюдаемому участнику), в другом — *Я*-как-метафору (говорящий кореферентен наблюдателю, но не обязательно участнику). В таком случае мы приходим к уже описанному разграничению между «Я»-метафорическим (прочтение наблюдателя) и «Я»-метонимическим (прочтение участника).

³ В русских переводах это различие видимо, передается как различие между выражениями *Мне нравится грабить банк* и *Мне нравится мой грабеж банка*, поскольку в русском подобные глаголы требуют субъектного инфинитива.

6. Я-говорящий и Я — индекс говорящего

Описание семантики высказывания требует разграничивать реальные координаты контекста и контекстные индексы, относительно которых семантизируются дейктические выражения. Только так можно объяснить тот факт, что при необходимой истинности высказывания *Я сейчас здесь* не является необходимо ложным и его отрицание *Я мог сейчас быть не здесь* — в последнем контекстная координата мира, в котором имеет место высказывание, не совпадает с контекстным индексом возможного мира, о котором говорится в высказывании. В случаях более резкого сдвига возможны и такие необычные, но весьма часто встречающиеся в поэтической прагматике тексты, когда индексы соотносятся с различными контекстами — например, с координатой времени, когда говорящий еще не родился, и координатой мира, в котором говорящий никогда не существовал (ср.: [Lewis 1978]).

Учитывая это, Д. Льюис ввел разграничение между контекстом и индексом контекста, что позволяет различить два типа зависимости — контекстную и индексную: «Зависимость от контекста и зависимость от индекса (или зависимость от мира) вместе задают двойную зависимость: истинность может зависеть как от мира контекста, так и от мира-координаты индекса. Каждый контекст расположен не только в физическом, но и в логическом пространстве. Он находится в конкретном возможном мире — нашем мире, если это актуальный контекст, и другом мире, если это только возможный контекст. Контекст — это локус (location) — время, место и возможный мир, — где произносится предложение. Контекст обладает бесконечными признаками, обусловленными этим локусом. Индекс есть n -кортеж признаков контекста, но не обязательно признаков, которые появляются совместно в каждом возможном контексте [Lewis 1988: 43]» (перевод мой — С. 3.).

Двойная контекстуализация позволяет адекватно описать семантику предложения при расхождении контекстов и индексов, а также избавляет от необходимости оперировать громоздким набором контекстных координат. Наряду с характеристиками описываемой ситуации при интерпретации используются актуальные контекстные координаты, так что интенционал оказывается функцией от индексов контекста (например, для интерпретации оказываются существенны и реальный говорящий, и тот, которому приписывается высказывание — как Пушкин и Белкин применительно к «Повестям Белкина»). Соответственно, возникают двойные интенциональные функции: как к актуальному, так и контрфактическим мирам, — что приводит к различным процедурам истинностной оценки (Возможны и более чем две интенциональные функции).

Подобные случаи показывают, что расщепление может затронуть не только «Я»-дескриптивное, но и «Я»-перформативное, «Я» имплицитной преамбулы. Говорящий, который до этого мог быть только в актуальном мире и актуальном контексте, может быть перемещен в некоторый воображаемый контекст, который порождается текстом. Подобные случаи составляют самую основу поэтической семантики, они были подробно рассмотрены нами в [Золян 2014], поэтому здесь ограничимся лишь несколькими примерами рассогласования контекста и индексов:

Я убит подо Ржевом (Твардовский)

То, что говорю сейчас, говорю не я (Мандельштам)

*Я умер, я умер, и хлынула кровь
По латам широким потоком.
Очнулся я иначе, вновь
Окинув вас воина оком (Хлебников).*

Однако подобная практика не ограничена поэтической речью. Намеренное рас-согласование контекста и индекса широко используется в рекламе, политике и т. п. Например, известное четверостишие Пушкина

*«Все мое», — сказала злато;
«Все мое», — сказал булат.
«Все куплю», — сказала злато;
«Все возьму», — сказал булат*

предполагает, что в качестве говорящих выступали неодушевленные индивиды. Интерпретация должна иметь следующий вид: *Я, булат, говорю: «Я, булат, все куплю»*. Однако поскольку неодушевленные объекты говорить не в состоянии, и мы знаем, что автор этих стихов Пушкин, то эксплицитной формой будет: *Я, Пушкин, говорю, что булат сказал, что он все купит*. Как видим, индексом говорящего будет *булат*, что при буквальном понимании перемещает контекст в фантастический мир, в котором металлы говорят. (Безусловно, правильное понимание изменяет интерпретацию этого мира на метафорическую, на мир, где за золото можно все купить).

Однако в силу известности это четверостишие может приобретать уже новых «Я» в качестве говорящих. Актуальный контекст может стать контекстом-индексом, а актуальным говорящим станет уже не Пушкин, а, как в нижеприводимых мемах, Байден или же магазин по продаже оружия (даже если авторство Пушкина особо оговаривается):

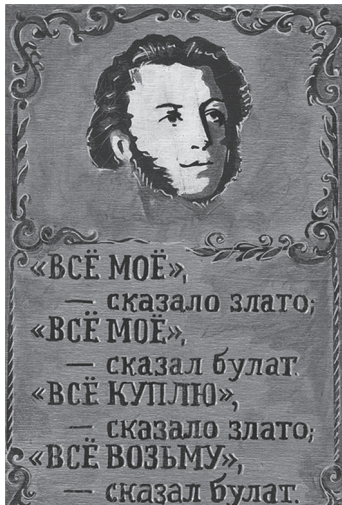


Рис. 1. Приводим сопутствующую подпись: Интерьерная табличка «Злато и булат», сделанная на заказ для магазина антикварного холодного оружия. Стихотворные строчки «Злато и булат» написал Александр Пушкин, в 1827 году. Сделана в двух вариантах. Размер: 25 на 16 см и 16 на 25 см. Вы можете заказать любую любимую вашу цитату, и, после утверждения эскиза, табличка будет готова в течение 2-х дней (<https://www.crtaj.ru/sign-151/>, дата доступа: 13.08.2022).



Рис. 2. https://www.youtube.com/watch?v=oUP1iNmNU_Y, дата доступа 13.08.2022.

Если использовать введенное нами разграничение между метафорическим и метонимическим «Я» и перенести его на перформативное «Я», то метонимическими будут те ситуации, при которых «Я»-контекста и «Я»-индекса будут кореферентными, и метафорическими — при их несовпадении. При этом для семантизации высказывания релевантным может оказаться «Я» индекса, а не актуального контекста. Так, применительно к высказыванию *Я Вас люблю любовью брата* в качестве говорящего выступает Онегин, а не Пушкин.

Заметим, что хотя наиболее выпукло подобные явления проявляются в художественных текстах, этим их сфера не ограничивается. Приведем несколько курьезный пример из сферы политического дискурса:

Би-би-си: В 1999 году Путин пишет в «Независимой газете» о том, что надо извлечь уроки из неэффективности советской модели сырьевой экономики и вообще из уроков коммунизма.

Глеб Павловский: Да, я писал тезисы к статье, но конечный текст не мой. И не путинский, впрочем. Произнесенные там формулы были формулами тогдашнего широкого консенсуса, условно говоря, от Гайдара с одной стороны и до Примакова с другой. Вы легко найдете аналогичные слова у Евгения Максимовича и даже у Жириновского тех времен (https://www.bbc.com/russian/russia/2014/12/141231_pavlovsky_putin_interview).

Отличие данного текста от художественного в том, что «Я»-говорящие, в отличие от Онегина, являются индивидами актуального мира. Тем не менее текст Путина, на который ссылается интервьюер, характеризуется интервьюируемым как лишенный авторства: *Конечный текст не мой. И не путинский, впрочем.* Авторство было у предварительного текста (тезисов: *«Я писал тезисы к статье»*), но авторами окончательного текста, по мысли Глеба Павловского, стали *все и никто*: он есть основанное на формулах порождение *широкого консенсуса*, что парадоксальным образом возвращает политический дискурс к ситуации фольклора.

7. Будь я тобой...

Согласно Ю. С. Степанову, метафорическое *Я* занимает место *ты* в последующем речевом акте, когда это *ты* становится говорящим. Однако этот переход может происходить и в пределах одного высказывания, но тогда, когда индексы контекста «я» и «ты» переносятся в контрфактический мир. Это происходит при использовании распространенных во многих языках конструкций типа *Я на твоём месте, Будь я тобой* и т. п. При этом возможны случаи, когда различие между метонимическим и метафорическим употреблением получает синтаксическое оформление. Так, Дж. Лакофф указывал различие между конструкциями

- 1) *If I were you, I'd hate me* 'Будь я тобой, я бы ненавидел меня' — интерпретируется как: «Будь я-корреферентный говорящему тобой, я-некорреферентный-говорящему-корреферентный-тебе ненавидел бы я-говорящего».
- 2) *If I were you, I'd hate myself* 'Будь я тобой, я бы ненавидел сам себя' — «Будь я-корреферентный говорящему тобой, я-некорреферентный-говорящему-корреферентный-тебе ненавидел бы корреферентного тебе».

Дж. Лакофф замечает: «*When the direct object is me, it is not co-referential with subject, whereas when it is myself, it is co-referential*» [Lakoff 1996: 92], хотя под субъектом он имеет ввиду субъект придаточного, а не говорящего.

Сошлемся также на корпусное исследование подобных конструкций в русском языке [Тискин 2018]. Так, возвратное местоимение *себя* может допускать референцию как к собеседнику, так и к говорящему. Например, для высказываний *Я бы на твоём месте сделал себе такой юзерник для комментов; Я бы на твоём месте уже бы послала бы себя куда подальше* Д. Тискин предлагает следующую интерпретацию: в первом *себе* относится к личности говорящего в альтернативном мире, где он «встаёт на место» адресата, тогда как во втором *себя* отсылает к самой говорящей: её похвала адресату состоит в том, что именно она, а не адресат, непроста в общении, но адресату удаётся с нею уживаться [Тискин 2018: 5–6].

Подобные конструкции имеют двойную функцию — это может быть совет собеседнику поступить не так, как он намеревается, а как считает нужным говорящий. Вместе с тем, это и возможность для говорящего занять позицию наблюдателя или наблюдаемого в некоторой контрфактической ситуации (я описываю себя в некотором контрфактическом мире, и при этом возможны две ситуации — в этом измененном мире я или остаюсь собой, или же становлюсь другим). В тех случаях, когда говорящий идентифицирует себя не с собеседником, а с третьим лицом, можно говорить только о функции воображения, как, например, в примере, который Дж. Лакофф заимствовал у МакКоули: *I dreamt that I was Brigitte Bardot and that I kissed me* (Мне снилось, что я был Брижит Бардо и что я поцеловал меня).

Разумеется, это не совет Брижит Бардо целовать МакКоули (или Лакоффа), а некоторая их совместная фантазия. Согласно Лакоффу, интерпретацией сна МакКоули будет то, что его сознание переместилось в тело Брижит Бардо, он управлял ее телом, и она целовала физического МакКоули. При перифразе у Дж. Лакоффа

даже появляется местоимение *she*: *Bardot, with McCawley's consciousness at the controls, kisses the physical McCawley when she encounters him*. [Lakoff 1996: 91].

Русский язык позволяет реинтерпретировать такое понимание. Необходимость согласования подлежащего и сказуемого в роде несколько изменяет выводы: перевод *я целовал меня*, демонстрирует, что МакКоули, хоть и был в теле Брижит, не утратил своих мужских характеристик. Аналогична ситуация и с другим известным примером, когда появляется необходимость выразить пол говорящего. Так, в русском языке очевидно, что говорящий, даже идентифицируя себя с лицом противоположного пола, сохраняет свой оригинальный пол. Так, говорящий-мужчина должен употребить *Если б я был Мишель Обама, я бы жил в Белом доме*, тогда как говорящий-женщина должна сказать *Если б я была Барак Обама, я бы жила в Белом доме*.

Определяющим оказывается фактор перформативного говорящего, относительно которого происходит согласование сказуемых (безусловно, это тот перформативный говорящий, которому приписывается высказывание, а не его реальный автор: высказывания Татьяны Лариной о себе оформляются в женском роде, хотя их реальный автор — Пушкин).

Насколько причудливыми могут быть отношения референции «Я» в модальных контекстах, свидетельствует Пушкинский фрагмент «Когда б я был царь», в котором *Я-Пушкин* в пределах одного предложения переносится на *Я — царь Александр*, а Пушкин занимает позицию *Ты*: *Когда б я был царь, то позвал бы Александра Пушкина и сказал ему: «Александр Сергеевич, вы прекрасно сочиняете стихи»* (подробнее: [Золян 2019]).

Как другое проявление метафоры, можно рассматривать и герменевтические практики наложения на текст двух авторов; в предельных случаях это, с одной стороны, «Я»-автор текста, с другой — «Я»-читатель «я»-текста (подобный опыт реализован в «Гамлете» Пастернака — см: [Золян 1988]). Здесь уместно сослаться на П. Рикера, который, опираясь на Э. Бенвениста, преобразовал лингвистическое понимание присвоения в герменевтическое. Значение текста есть некая сила, благодаря которой открывается мир, создаваемый референцией текста. Если мы с кем-либо идентифицируем себя, то это не внутренняя жизнь некоторого «иного Я», а открытие иного взгляда на мир. Присвоение в этом смысле — это новая самопроекция себя в мир, это расширение горизонта бытия и новый способ существования в мире [Ricoeur 1976: 92].

8. Заключение

Рефлексивная петля *Я — тот, кто говорит «Я»* отождествляет и одновременно преобразует реального человека, «Я»-говорящего, в объект-знак, местоимение «Я», и на него могут быть перенесены логико-семантические и лингво-семиотические операции. Реальный говорящий может быть только в актуальном мире, однако между ним и текстом выстраивается цепочка промежуточных говорящих (индексов), и «присвоение» текста/языка закрепляется уже за ними. Становится возможным перемещение «Я» в другие миры, времена, локусы, а также установление сходных с метафорическими и метонимическими отношений между «Я»

актуальным говорящим и «Я» высказывания в различных семиотических статусах. «Я» является не только указанием на говорящего, но и ключевым механизмом само-, мета- и ино-описания и соотнесения высказывания с его актуальным и потенциальными контекстами.

Завершим отрывком, в котором совмещены различные вышеописанные статусы (индексы): совмещение наблюдения и описания, «Я»-как метафоры и «Я»-как метонимии, «Я»-как участника и «Я»-как-наблюдателя, «Я»-как-Ерофеева и «Я»-как-Отелло/Дездемона, «Я»-как-субъекта и «Я»-как-личности (*self*): «Может, я играл в бессмертную драму “Отелло, мавр венецианский”? Играл в одиночку и сразу во всех ролях? Я, например, изменил себе, своим убеждениям: вернее, я стал подозревать себя в измене самому себе и своим убеждениям; я себе нашептал про себя — о, такое нашептал! — и вот я, возлюбивший себя за муки, как самого себя, — я принялся себя душить. Схватил себя за горло и душу. *Да мало ли что я там делал?*» (В. Ерофеев «Москва — Петушки»).

Литература

Атаян Э. Р. Ситуативные характеристики языковой деятельности человека // Вестник Ереванского университета. 1985. № 3. С. 76–91.

Батюшков Ф. Спор души с телом в памятниках средневековой литературы. Опыт историко-сравнительного исследования. СПб.: Тип. В. С. Балашева, 1891. 314 с.

Бенвенист Э. Общая лингвистика. М.: Прогресс, 1974. 448 с.

Золян С. Т. «Вот я весь» — к анализу «Гамлета» Бориса Пастернака // Даугава. 1988. № 11. С. 97–104.

Золян С. Т. Семантика и структура поэтического текста. Ереван: Изд-во Ереванского университета, 1991. 312 с.

Золян С. Т. «Все, что может быть описано, может и случиться...»: К описанию семантики текста как модели межмировых отношений // Слово.ру: балтийский акцент. 2019. Т. 10. № 4. С. 72–84.

Степанов Ю. С. В трехмерном пространстве языка: семиотические проблемы лингвистики, философии, искусства. М.: Наука, 1985. 335 с.

Тискин Д. Б. Интерпретация русских местоимений в контекстах контрфактического тождества: опыт корпусного исследования // Компьютерная лингвистика и интеллектуальные технологии: по материалам международной конференции «Диалог 2018». Москва, 30 мая — 2 июня 2018 г. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.dialog-21.ru/media/4337/tiskindb.pdf> (дата обращения: 15.09.2022).

Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. М.: Издательство «АСТ», 2016. 560 с.

Lakoff G. Counterparts, or the Problem of Reference in Transformational Grammar. UC Berkeley: Department of Linguistics, 1968 [Электронный ресурс]. URL: <https://escholarship.org/uc/item/28b7k6sb> (дата обращения: 15.09.2022).

Lakoff G. Sorry, I'm Not Myself Today: The Metaphor System for Conceptualizing the Self // Fauconnier G. and Sweetser E. (eds). Spaces, Worlds, and Grammars. University of Chicago Press, 1996, pp. 91–123.

Lewis D. Truth in Fiction // *American Philosophical Quarterly*. 1978. 15 (1), pp. 37–46.

Lewis D. Index, Context, and Content // *Papers in Philosophical Logic*. Volume 1. Cambridge; Cambridge UP, 1988, pp. 21–44.

Ricoeur P. Interpretation theory: discourse and the surplus of meaning. Texas: Texas UP, 1976. 107 p.

Ross J. R. On declarative sentences. In R. A. Jacobs & P. S. Rosenbaum (Eds.), *Readings in English transformational grammar*. Washington: Georgetown University Press, 1970, pp. 222–272.

Zolyan S. T.

Immanuel Kant Baltic Federal University

(Russia, Kaliningrad)

Russian-Armenian University

(Armenia, Yerevan)

surenzolyan@gmail.com

“I” AS A SUBJECT OF SELF- AND OTHER-REFERENCE: A LINGUISTIC PERSPECTIVE

The reflexive loop of the *Self is the one who says “I”* identifies and simultaneously transforms the real person, the I-speaker, into an object of the (meta-)language, the pronoun “I”, and logical-semantic and linguistic operations can be transferred to this object. The real speaker can only be in the actual world, but a chain of intermediate speakers (indexes) is built between him and a text, and the “appropriation” of a language (in the Benvenistian terms) is assigned to these indexes. It becomes possible to move the “I” to other worlds, times, loci, as well as to establish similar to metaphorical and metonymic relations between the “I” of an actual speaker and different semiotic the “I”-s of an utterance. The pronoun “I” is not only an indication of a speaker, but also a key mechanism for self-, meta- and other-description and correlation of an utterance with its actual and potential contexts. This makes it possible to expand the conception of E. Benveniste, as well as to systematize various theories (Yu. S. Stepanov, G. Lakoff, J. Ross, D. Lewis) where the distinctions were made between different “I”-s (descriptive, performative, I-as-a-participant, I-as-an-observer, I-as-a-subject and I-as-a-person, I-as-a-speaker and I-as-an-index-of-the-speaker, etc.).

Key words: pragmasemantics, pronoun “I”, modal semantics, context.

References

Atayan E. R. [Situational characteristics of human language activity]. *Vestnik Erevanskogo universiteta*, 1985, no. 3, pp. 76–91. (In Russ.).

Bat'ushkov F. *Spor dushi s telom v pamyatnikakh srednevekovoi literatury. Opyt istoriko-sravnitel'nogo issledovaniya* [The dispute between the soul and the body in the

monuments of medieval literature. An effort of historical and comparative research]. St. Petersburg, V. S. Balashev Printing House, 1891. 314 p.

Benveniste E. *Obshchaya lingvistika* [General linguistics]. Moscow, Progress Publ., 1974. 448 p.

Eco U. [*Rol' chitatelya. Issledovaniya po semiotike teksta*]. Moscow, AST Publ., 2016. 560 p.

Lakoff G. *Counterparts, or the Problem of Reference in Transformational Grammar*. UC Berkeley, Department of Linguistics, 1968. URL: <https://escholarship.org/uc/item/28b7k6sb>; (accessed: 15.09.2022).

Lakoff G. Sorry, I'm Not Myself Today: The Metaphor System for Conceptualizing the Self. *Spaces, Worlds, and Grammars*. Fauconnier G. and Sweetser E. (eds). University of Chicago Press, 1996, pp. 91–123.

Lewis D. Truth in Fiction. *American Philosophical Quarterly*, 1978, 15 (1), pp. 37–46.

Lewis D. Index, Context, and Content. *Papers in Philosophical Logic*, Vol. 1. Cambridge, Cambridge UP, 1988, pp. 21–44.

Ricoeur P. *Interpretation theory: discourse and the surplus of meaning*. Texas, Texas UP, 1976. 107 p.

Ross J. R. On declarative sentences. In R. A. Jacobs & P. S. Rosenbaum (Eds.), *Readings in English transformational grammar*. Washington: Georgetown University Press, 1970, pp. 222–272.

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

Tiskin D. B. [Interpretation of Russian pronouns in the context of counterfactual identity: corpus research experience]. *Komp'yuternaya lingvistika i intellektual'nye tehnologii: po materialam mezhdunarodnoi konferentsii "Dialog 2018"*. Moskva, 30/05–02/06, 2018 [Computer linguistics and intellectual technologies: materials of the international conference "Dialogue 2018". Moscow, May 30 — June 2, 2018]. URL: <https://www.dialog-21.ru/media/4337/tiskindb.pdf> (accessed: 15.09.2022).

Zolyan S. T. [«Here I am all...» — to the analysis of "Hamlet" by Boris Pasternak]. *Daugava*, 1988, no. 11, pp. 97–104. (In Russ.)

Zolyan S. T. *Semantika I struktura poeticheskogo teksta* [Semantics and structure of a poetic text]. Erevan, Erevan Univ. Publ., 1991. 312 p.

Zolyan S. T. ['What can be described can happen too...': Describing text semantics as a model structure of transworld relationships]. *Slovo.ru: baltic accent*, 2019, vol. 10, no. 4, pp. 72–84. (In Russ.)

О. В. Евтушенко

Московский государственный лингвистический университет

(Россия, Москва)

o.evtushenko@linguanet.ru

ЯЗЫКОВЫЕ МЕХАНИЗМЫ ИЗВЛЕЧЕНИЯ НОВЫХ СМЫСЛОВ ПРИ МОДЕЛИРОВАНИИ В ТЕКСТЕ ПРОЦЕССА СОЗЕРЦАНИЯ

В статье рассматриваются возможности моделирования в художественном тексте процесса созерцания, в том числе самоощущений созерцающего индивида. Выявляются языковые средства, позволяющие означить опорные точки сознания на пути к когнитивному прорыву и *post factum* осмыслить, по какой траектории оно движется к постижению сущности или к конкретизации общей идеи. Делается вывод о том, что к получению новых знаний ведет разрушение типологий, разъятие целого, композиция, деконструкция, которые порождает прояснение семантической структуры слов, выявление их этимонов, ассоциирование вкрапленных в различные дистантно расположенные в тексте языковые единицы осколочных смыслов. В моделировании созерцания участвуют различные стилистические приемы, такие как силлепсис, лексический повтор, палиндром, мета-теза, аллюзия, буквализация фразеологизмов, окказиональное словообразование, использование потенциала нескольких языков. Оценивается когнитивный и эмоциогенный потенциал этих приемов. Выдвигается тезис о том, что множественность интерпретаций художественного текста и приращение смысла является результатом индивидуальных читательских эйдетических созерцаний. Материалом для исследования послужил текст А. В. Лебедева «Лента Lento. Пикардийский дневник», созерцательная основа которого заявлена автором. Выводы сделаны на основании лингвистических наблюдений, соотнесенных с данными психологических исследований.

Ключевые слова: созерцание, сознание, художественный текст, осколочные смыслы, деконструкция, языковой прием.

Концептуально понятие «созерцание» оформилось в трудах И. Канта [Кант 2008] и впоследствии уточнялось в рамках ведущих философских учений XIX–XX вв. Э. Гуссерль предложил различать два вида созерцания — эмпирическое и эйдетическое [Гуссерль 2009: 6–9]. К первому он относил «усмотрение» в индивидуальном, данном в личном опыте предмете его сущности, т. е. не опосредованный

мышлением, интуитивный переход от чувственного восприятия к категории высшего порядка. Второе имеет дело с не-опытными данными (знаниями, воспоминаниями, фантазиями) и высматривает в них «чистую сущность», или эйдос.

Наряду с философией интерес к созерцанию проявляла и психология. Под этим термином в ней понимается «ненаправленное сосредоточение», объединяющее перцепцию и воображение, которое «не мыслит и вместе с тем постигает сущность» [Акопов, Акоюн, Долгова 2014: 29]. Отталкиваясь от этого определения, филология должна поставить следующие вопросы. Во-первых, на каком этапе созерцания результаты обретения новых смыслов вербализуются, с тем чтобы подвергнуться дальнейшей рефлексии? Судя по сложности когнитивных процессов, связываемых с моментом созерцания — Г. В. Акопов, Л. С. Акоюн и В. И. Долгова указывают на разъятие целого, композицию, деконструкцию, — участие языка в фиксации новых смыслов хотя бы после выхода субъекта из состояния созерцания неизбежно, иначе они распадутся, уйдут из «окна сознания» и не смогут стать полноценными смыслами. Во-вторых, может ли писатель или поэт, имеющий опыт созерцания, успешно воссоздать в тексте это состояние, о «неизреченности» которого пишут исследователи [Акопов, Семенова 2014: 21]? В-третьих, сможет ли художественная имитация созерцания приводить к «усматриванию» автором сущности некоторых фактов в процессе создания текста? Если сможет, то какие языковые средства и приемы создания текста будут наиболее эффективными и в познавательном, и в эмоциогенном плане? Очевидно, что попадание автора в яблочко должно вызывать ответную интеллектуально-гедонистическую реакцию у читателя. В-четвертых, может ли художественный текст, в котором смоделировано созерцание, погружать читателя в это состояние настолько, что часть новых смыслов, ускользнувших от автора, будет извлечена адресатом? Этот вопрос можно сформулировать и по-другому: не является ли множественность интерпретаций художественного текста и приращение смысла результатом индивидуальных эйдетических созерцаний?

В качестве источника языкового материала, способного дать ответы на поставленные вопросы, мы выбрали текст А. В. Лебедева «Лента Lento. Пикардийский дневник» [Лебедев 2017]. В нем воспроизводится творческая жизнь, частью которой является созерцание. Одна из композиционных частей — двадцатая гексаграмма — так и называется: «Созерцание». Автор формулирует тезис о том, что для него источник творчества не вдохновение, а медитация. А. В. Лебедев преодолевает «неизреченность» этого состояния, оставляя в разрозненных частях текста, начиная с заглавия и эпиграфа, указания на его характерные признаки. Сравним эти самонаблюдения с выводами психологов:

- неподвластность регуляции, внезапность [Акопов, Семенова 2014: 22], которые А. В. Лебедевым описываются словами *само собой, без повода, единичность случайного*;
- чуждость прагматизму — в тексте говорится о *незаинтересованной любви к белому листу*;

- «застывание в какой-то точке» [Акопов, Акопян, Долгова 2014: 31] — у А. В. Лебедева *внезапные замирания*, *lento* в заглавии, иконически передающий замирание лексический повтор, а также имитирующий кружение событий и мысли палиндром (In girum imus nocte et consumimur igni);
- внутренняя тишина, остановка эмоциональных процессов ради обретения смыслов — в тексте подается как *попасть в плен к тишине, детская серьезность*;
- не мыслит, но постигает сущность: Мыслечувства; Следы, оставленные словами, интересуют меня больше, чем сами слова.

Итак, наше первое наблюдение: художественное изображение неосмысляемых психических процессов возможно в форме разбросанных по тексту осколочных смыслов, передаваемых разноуровневыми языковыми единицами, в том числе и иконически. Отсутствие логической сопоставимости и локальной связности между ними мешает построить высказывание относительно их предмета, и всё же благодаря глобальной связности обеспечивается целостность восприятия (гештальт «созерцание»).

Для своего художественного эксперимента А. В. Лебедев создает новый жанр. Текст имеет двойную структурную основу. С одной стороны, это дневник, т. е. форма, привычная для европейского романа, но осовремененная: вынесенное в заглавие слово *лента* отсылает к ленте записей в блоге или ленте в социальных сетях, настраивая на несвойственный дневнику публичный характер. С другой стороны, «Лента Lento» — это стилизация под «И цзин», или «Книгу перемен», запечатлевшую в особых символах — гексаграммах — всю китайскую философию. «И цзин», по замечанию известного сиолога В. М. Алексева, дает погруженному в нее уму силу и открывает тайны мироздания (цит. по [Шуцкий 1993: 8]). «Лента Lento» включает те же 64 абстрактных понятия, что и «Книга перемен», с указанием номера гексаграммы. Каждое понятие (*творчество, исполнение, начальная трудность* и т. д.) поясняется с помощью афоризма. Далее следуют от 2 до 6 прозаических или поэтических комментариев. Сама по себе структура текста формирует механизмы приращения смысла. Форма дневника обеспечивает эмпирическую конкретность и субъективное начало, а аллюзия к «И цзин» — канону, в котором пропорционально соединены конкретное и абстрактное, — требует от автора оттолкнуться от чувственного опыта и возвыситься мыслью до всеобщего.

Соответствующее движение от частного к всеобщему А. В. Лебедев задает в первой же дневниковой записи от 1 января: *Этот каминный запах, разлитый в зимнем деревенском воздухе, — когда вечером выходил на улицу, чтобы закрыть ставни, он придает смысл прошедшему дню. Жилье, жизнь* [Лебедев 2017]. Сначала обонятельные ощущения актуализируют в сознании автора денотат *дом, жилище*. Это уровень конкретного. Затем всё еще не воплощенный в словесную оболочку смысл «жилище» притягивает слово *жилье*, в семантическую структуру которого он тоже входит. Так осуществляется переход к категориальному уровню. *Жилье* в первом своем значении — это «обитаемое место», селение, множество домов.

Наконец, через третье значение этого слова — «жительство, житье, обитание» — и параномазию автор выходит на слово *жизнь*, и ему открывается предельный уровень абстракции. Значимо, что для восхождения от конкретного к абстрактному А. В. Лебедев пользуется не европейской логикой, а прояснением семантической структуры слова, его системных и ассоциативных связей, демонстрируя, что слова скрывают суть всех вещей и связей в мире.

В «Книге перемен» заложено и обратное направление движения: от априорных понятий к их визуализации с помощью гексаграммы. Так человеческая мысль приучается искать воплощения универсального в конкретном. Эта форма прояснения смысла также используется А. В. Лебедевым, например: *Выход (43-я гексаграмма). Вечная дилемма: выйти из ситуации, чтобы сфотографировать, или остаться внутри, чтобы прожить ее?* Здесь идея того, что художник вынужден наблюдать жизнь со стороны, не участвуя в ней, конкретизирована через ситуацию, извлеченную автором из личного опыта.

Ключевым для понимания механизмов семантических преобразований является следующий комментарий автора: *Наша работа заключается в выявлении события там, где оно незаметно окружающим* [Лебедев 2017]. А. В. Лебедев останавливает взгляд на неком положении дел, выхватывает ситуацию, облакает ее в словесную форму и начинает искать новые смыслы в словах или их сочетаниях, например: *Исполнение (2-я гексаграмма). В разных французских городах можно увидеть мемориальные доски, установленные безмянными остроумцами. Текст на них примерно одинаков: «Здесь (указание даты, взятой от фонаря) не произошло ровным счетом ничего <...> Ничего не случается. Случается ничего. Местоимение превращается в существительное. Так начинается проза. Приращение смыслов и актуализация новых связей с последующим обобщением и создают событие на когнитивном уровне, т. е. перемену, метаморфозу — что соответствует одному из значений иероглифа и, давшего название китайскому канону.*

Мы дали ответ еще на один из поставленных вопросов: как вербализуются те интуиции, которые возникают в процессе созерцания. Автор онтологизирует их, выбирая оболочку в виде части речи, и выхватывает мерцающие смыслы, подбирая слова и их значения, выходя через них на другие слова и осмысля открывшиеся его сознанию новые связи.

Несмотря на то, что схватывание сознанием сущности в процессе созерцания осуществляется без участия мышления, анализ соотношения исходных данных (результатов перцепции), промежуточных (осколочных) смыслов и результата (гештальта), *post factum* зафиксированных в исследуемом тексте, показывает: сознание движется по универсальным траекториям, соотносимым с мыслительными операциями. Такое допущение согласуется с выводами психологов относительно того, что созерцание создает и разрушает типологии, соединяет и разъединяет целое и составные части, прибегает к композиции и деконструкции [Акопов, Акопян, Долгова 2014: 29]. Рассмотрим, как вербализуется движение сознания по руслу универсальных схем.

1. Разрушение типологий, разъятие целого

А. В. Лебедев не может оставить без внимания нумерологию, воплощенную в «И цзин». В его тексте много цифр, например: *Начальная трудность (3-я гексаграмма). Новые смыслы создавать трудно. Прочтешь (или напишешь): «Вечерело» — и всё ясно на 10 страниц вперед. «Она посмотрела на него, и ее губы тронула чуть заметная улыбка» — на 15 страниц вперед. «Караси этим летом шли на блесну редко и неохотно» — на 60 страниц вперед с примечаниями.* Первая цифра соответствует десятиричной системе счисления, принятой в России, третья — вавилонской шестидесятиричной, которая до сих пор эпизодически используется в Китае, к тому же после 60 французский счет переходит с десятиричного на двадцатеричный, так что это число несет в себе идею связи Запада и Востока, как, впрочем, и актуальное для всего мира 10. Между ними — число 15, с которым может быть ассоциирован детский счет на пальцах. Пятерня связывает 10, 15 и 60. Восходя от числовых рядов к чистой сущности, читатель независимо от замысла автора приходит к идее руки, протянутой культурам Запада и Востока. Примечательно, что шестидесятиричное счисление используется при подсчете времени, а в одной из записей автор замечает: *Время — деньги? Время — чтение.* Так формируется ассоциативная связь между 60 (а также обозначаемыми на циферблате 10, 15) и страницами. Идея слияния пространственно разделенных культур конкретизируется в числах, а числа притягивают идею, что существуют еще и индивидуальные культуры, в которых время измеряется прочитанным.

Не оставлен без внимания и геометрический рисунок гексаграмм. Автор задается вопросом, связаны ли универсальные идеи с геометрическими формами лишь конвенционально или человеческое сознание накладывает универсальные схемы на бесконечное разнообразие вещей в соответствии с их природой. В поисках ответа на вопрос *Имеют ли воспоминания геометрическую форму?* А. В. Лебедев обращается к устойчивым языковым единицам: *Наши круглые дурачества* (актуализация фразеологизма *круглый дурак*), *Остроугольные истины* (по ассоциации со *сгладить острые углы* — в истине углы остаются не сглаженными). Читатель должен сделать вывод об универсальности схематизации перцептивных данных с помощью геометрических форм.

2. Комбинирование

Собранные вместе языковые единицы и разрозненные образы, к которым они отсылают, вызывают в сознании новое абстрактное целое. Так, комбинирование географических, исторических, литературных, музыкальных аллюзий, а также характерных для разных языков форм наводит сначала автора, а затем и читателя на идею синтеза западноевропейской, русской и восточной культур: *Ношу ярко-красный кафтан, купленный в Камбодже <...> «Афанасий Никитин буги». Афанасий Никитин'з.*

К получению нового знания ведет также сопоставление несопоставимого, например: *Что общего между приготовлением майонеза и лечением от простуды?*

Малейший сквозняк, и — всё насмарку. Сквозь последнее слово проглядывает его паронимаз *насморк*, а этимологом наречия *насмарку* служит *смарка*, т. е. счистка написанного на доске, и тот же жест позволяет счистить со стола неудавшиеся результаты стряпни. Так автор дает внелогическое обоснование законности сопоставления.

3. Деконструкция

Проявлением деконструкции можно считать преобразования в слове: замещение буквы, так что получается имя части изначального целого (*слово — сло́го*) и последующая перестановка слогов и звуков в новом слове (*сло́го — лого́с*). Эти «перемены» служат конкретным воплощением идеи вечной изменчивости при тождестве сути. А. В. Лебедев находит эту идею и в китайской, и в античной греческой философии:

*Хокку для Гераклита:
Слово сло́го лого́с
в один и тот же огонь
льзя ли войти дважды?*

Примечательно, что афоризм Гераклита тоже преобразован: первоэлемент *вода* заменен противоположным (и по природной несовместимости, и по способности символизировать силы инь и ян) первоэлементом *огонь*, отрицательное предложение заменено утвердительным, повествовательное, несущее уверенное знание, — вопросительным, отражающим незнание или сомнение. Из этого читатель может сделать вывод, что перемены — это чередование противоположностей (на этом принципе построено чередование четных и нечетных гексаграмм в «Книге перемен»).

Мы подошли к ответу на вопрос об эффективных приемах отображения созерцания. Прежде всего, от автора требуется умение размыкать смыслы и оттягивать возникновение догадок. Важно также соблюсти пропорцию в чередовании фрагментов по степени их эмоциогенности: читатель должен получать эстетическое и интеллектуальное удовольствие правильно рассчитанными дозами, не выводящими его из психологического равновесия. Кроме того, текст должен стимулировать к перечитыванию, чтобы проявились оставленные в памяти следы.

Нашей задачей было вскрыть языковые механизмы «постижения», т. е. когнитивных прорывов, сопровождающихся эмоциональным подъемом. Рамки темы позволяют сделать лишь первый шаг на этом пути. Мы рассчитываем продолжить нашу работу в этом направлении.

Литература

Акопов Г. В., Акопян Л. С., Долгова В. И. Феномен созерцания: теоретическое и прикладное исследование // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. 2014. № 1. С. 28–34.

Акопов Г. В., Семенова Т. В. Созерцание как дополнительная к деятельности категория психологии: лекция по курсу «Общая психология». Самара: ПГСГА, 2014. 52 с.

Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологии философии / Пер. с нем. А. В. Михайлова. М.: Академический Проект, 2009. Т. 1. 489 с.

Кант И. Критика чистого разума. СПб.: Наука, 2008. 606 с.

Лебедев А. В. Лента Lento. Пикардийский дневник // Новый Мир. 2017. № 11 [Электронный ресурс]. URL: http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2017_11/Content/Publication6_6757/Default.aspx?ysclid=l6luajpp8d661582715 (дата обращения: 18.08.2022)

Шуцкий Ю. К. Китайская классическая «Книга перемен». 2-е изд., испр. и доп. / Под ред. А. И. Кобзева. М.: Наука, 1993. 606 с.

O. V. Evtushenko

Moscow State Linguistic University

(Russia, Moscow)

ovae@list.ru

LINGUISTIC MECHANISMS OF EXTRACTION OF NEW MEANINGS WHEN MODELING THE PROCESS OF CONTEMPLATION IN THE TEXT

The article discusses the possibilities of modeling the process of contemplation in a literary text, including the self-perceptions of a contemplating individual. The research reveals linguistic means that make it possible to designate the reference points of consciousness on the way to a cognitive breakthrough and, post factum, to draw the trajectory along which it moves towards comprehending the essence or concretizing the general idea. It is concluded that the destruction of typologies, disintegration of the whole, composition, deconstruction leads to the acquisition of new knowledge, which are generated by the clarification of the semantic structure of words, the identification of their etymons, the association of fragmented meanings interspersed in various linguistic units located distantly in the text. Various stylistic devices are involved in the modeling of contemplation, such as syllepsis, lexical repetition, palindrome, metathesis, allusion, etymologization of phraseological units, creation of author's neologisms, using the system capabilities of several languages. The cognitive and emotional potential of these techniques is assessed. The thesis comes to the fore that the multiplicity of interpretations of a literary text and the increment of meaning are the result of individual reader's eidetic contemplations. The material for the study was the text of A. V. Lebedev "Tape Lento. Picardy diary", the contemplative basis of which is stated by the author. The conclusions are made on the basis of linguistic observations correlated with the data of psychological research.

Key words: contemplation, consciousness, literary text, fragmentary meanings, deconstruction, language device.

References

Akopov G. V., Akopyan L. S., Dolgova V. I. [The phenomenon of contemplation: theoretical and applied research]. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*, 2014, no. 1, pp. 28–34. (In Russ.)

Akopov G. V., Semenova T. V. *Sozertsanie kak dopolnitel'naya k deyatel'nosti kategoriya psikhologii: lektsiya po kursu "Obshchaya psikhologiya"* [Contemplation as an additional category of psychology to activity: A lecture on the course "General psychology"]. Samara, Volga State Social and Humanitarian Academy Publ., 2014. 52 p.

Husserl E. *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und Phänomenologischen Philosophie*. Halle a. d. S.: Verlag von Max Niemeyer, 1922. 212 p. (Russ. ed.: Gusserl' E. *Idei k chistoi fenomenologii i fenomenologii filosofii*. Moscow, Akademicheskii Proekt Publ., 2009, vol. 1, 489 p.).

Kant I. *Kritik der reinen Vernunft*. Leipzig, F. Meiner Publ., 1919. 861 p. (Russ. ed.: Kant I. *Kritika chistogo razuma*. St. Petersburg, Nauka Publ., 2008. 606 p.).

Lebedev A. V. [Tape Lento. Picardy Diary]. *Novyi Mir*, 2017, no. 11. Available at: http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2017_11/Content/Publication6_6757/Default.aspx?ysclid=l6luaajpp8d661582715. (accessed: 18.08.2022) (In Russ.)

Shutskii Yu. K. *Kitaiskaya klassicheskaya "Kniga peremen"* [Chinese classic "Book of changes"]. Kobzeva A. I. (ed.). Moscow, Nauka Publ., 1993. 606 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*

М. А. Грановская

*Российский государственный гуманитарный университет
(Москва, Россия)
mariagranovskaja@yandex.ru*

А. С. Меритуков

*Российский государственный гуманитарный университет
(Москва, Россия)
marseny42@ya.ru*

Б. А. Савина

*Российский государственный гуманитарный университет
(Москва, Россия)
bozhenasavina@gmail.com*

СЕМАНТИКА СТИХА И ЕЕ ВОСПРИЯТИЕ

В статье описывается серия экспериментов по восприятию стихотворного текста. В эксперименте с каждым из описанных текстов («В голубой далекой спаленке...» А. Блока, «Я на дне» И. Анненского, «Незнакомка» А. Блока) участвовало по 40 информантов-носителей языка от 18 до 55 лет. Обнаружено, что восприятие стиха существенным образом отличается от восприятия прозы. При восприятии

стиха информант не пытается выбрать одну наиболее логичную и обоснованную трактовку, скорее его сознание выхватывает некоторый достаточно произвольный набор образов, который монтируется в некоторую особенную для данного человека картинку. Этот набор образов и, соответственно, получившаяся картинка меняются от информанта к информанту и зависят, по-видимому, от настроения, личных воспоминаний и опыта конкретного человека. Наборы значимых для каждого конкретного информанта образов могут монтироваться у разных людей в достаточно разные картинки, часто противоречащие как версиям других информантов, так и намерениям автора. Тем не менее, такое восприятие, по-видимому, является нормой при образной обработке текста. Эксперимент В. Г. Тимофеева с восприятием картины П. Блюма «Скала», на наш взгляд, показывает, что аналогичный механизм обработки информации наблюдается и при восприятии живописи.

Ключевые слова: восприятие стиха, семантическая неоднозначность стихотворного текста, стих и проза, семантика стиха, выбор значения многозначного слова в стихе.

Два последних десятилетия мы занимаемся лингвистическими особенностями стиха в отличие от прозы ([Гаспаров 1994; Скулачева 1996; Гаспаров, Скулачева 2004; Skulacheva, Kostyuk 2019; Скулачева, Костюк 2020; Кривнова, Костюк 2020]). За это время нам удалось выделить ряд общих закономерностей, отличающих стих от прозы на всех лингвистических уровнях и являющихся общими для разных языков, периодов, литературных направлений и индивидуальных стилей. Наиболее устойчивыми оказались закономерности, которые мешали легкому и быстрому осмыслению логической связности стихотворного текста: рост сочинительных связей между строками, монотонность интонации и малое количество интонационных выделений (узкая тональная рамка), повышенная частотность информативно нагруженных слов в конце синтагмы под синтагматическим ударением в прозе и равномерное их распределение по разным позициям в стихе, невозможность выбора одного значения многозначного слова по контексту и т. д.). Мы предположили, что описанные лингвистические явления срабатывают как триггер, включая более интенсивную образную обработку текста и частично подавляя логическую. Мы показали с помощью психолингвистических экспериментов на 5 языках (русский, английский, немецкий, турецкий, корейский), что в стихе частично подавляется логическое и критическое мышление: одни и те же ошибки не замечаются в стихе, тогда как те же ошибки легко замечаются информантами в прозе ([Skulacheva et al. 2021; Скулачева и др. 2022]).

В данной статье мы опишем первые результаты экспериментов, направленных на изучение восприятия семантики стиха при характерном для стиха «образном» типе восприятия текста.

Первые же данные подтвердили устно высказанное предположение Ю. Д. Апресяна о том, что в стихе контекст часто не позволяет легко выбрать одно значение многозначного слова. Рассмотрим стихотворение А. Блока «В голубой далекой спальне...».

В голубой далёкой спальнке
Твой ребёнок опочил.
Тихо вылез карлик маленький
И часы остановил.
Всё, как было. Только странная
Воцарилась тишина.
И в окне твоём — туманная
Только улица страшна.
Словно что-то недосказано,
Что всегда звучит, всегда...
Нить какая-то развязана,
Сочетавшая года.
И прошла ты, сонно-белая,
Вдоль по комнатам одна.
Опустила, вся несмелая,
Штору синего окна.
И потом, едва заметная,
Тонкий полог подняла.
И, как время безрассветная,
Шевелясь, поникла мгла.
Стало тихо в дальней спальнке —
Синий сумрак и покой,
Оттого, что карлик маленький
Держит маятник рукой.
(А. Блок)

Текст стихотворения предъявлялся 40 информантам-носителям языка в возрасте от 18 до 55 лет, которых попросили ответить на вопросы «Какие эмоции Вы испытывали после прочтения стихотворения? О чем говорится в стихотворении?». Из положительных и отрицательных трактовок видно, что значение слова «опочил» понимается половиной из информантов (55%) как «заснул», и половиной (45%) информантов как «умер» (см. рис. 1).

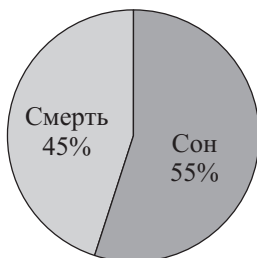


Рис. 1. Результаты опроса по стихотворению А. Блока «В голубой далекой спальнке...»

Иными словами, одна половина читателей видит уютную картинку, где описываются любимая женщина и спящий ребенок, а вторая половина — описание трагедии, смерть ребенка и женщину, переживающую горе. Настолько полярные трактовки одного короткого и вроде бы понятного текста нехарактерны для прозы. Более того, при нашей попытке провести подобный же эксперимент с близким к тексту прозаическим пересказом мы столкнулись с невозможностью создать аналогичную двойственность в прозе: переложение в прозу неминуемо приводило к тому, что из прозаического пересказа считывался только один из перечисленных вариантов.

Не менее интересные результаты получились в аналогичном эксперименте со стихотворением И. Ф. Анненского «Я на дне». Приведем текст стихотворения:

Я на дне, я печальный обломок,
Надо мной зеленеет вода.
Из тяжёлых стеклянных потёмок
Нет путей никому, никуда...

Помню небо, зигзаги полёта,
Белый мрамор, под ним водоём,
Помню дым от струи водомёта
Весь изнизанный синим огнём...

Если ж верить тем шёпотам бреда,
Что томят мой постылый покой,
Там тоскует по мне Андромеда
С искалеченной белой рукой.

(И. Анненский)

У этого эксперимента была занимательная предыстория. О. Ронен, приехав в Москву, пришел в гости к М. Л. Гаспарову и Т. В. Скулачевой и поспорил с Гаспаровым о том, что за обломок имеется в виду в стихотворении. Гаспаров утверждал, что это обломок статуи, а Ронен — что это Персей. Они так и не сошлись во мнениях, и О. Ронен уехал в Петербург, где посетил Н. А. Слюсарь и пожаловался, что Гаспаров неправильно понимает стихотворение. И тут оказалось, что Н. А. Слюсарь при чтении тоже представляла себе обломок статуи. Был проведен аналогичный предыдущему эксперимент, где 40 информантам-носителям языка в возрасте от 18 до 55 лет после прочтения текста стихотворения был задан вопрос: «Что подразумевается под словом «обломок» в стихотворении?». Необходимо отметить, что распределение ответов по группам пока приходится проводить с помощью коллективной интуиции исследователей, проводящих эксперимент, потому что до сих пор нами в литературе не обнаружено строгого формального механизма для подобной группировки ответов. Разумеется, выработка строгих и точных методов группировки ответов является одной из самых насущных задач нашей работы, и мы уже начали сотрудничать с семантистами в целях ее разработки.

Разброс мнений информантов о том, что такое обломок, показал, что механизм понимания текста при образном восприятии существенно отличается от механизма

логического восприятия, которое мы обычно представляем себе, когда говорим о понимании текста (см. рис. 2).



Рис. 2. Результаты опроса по стихотворению И. Анненского «Я на дне»

Основные варианты понимания были следующие: 1) метафора душевного состояния (55%); 2) обломок статуи (научно корректное предположение М. Л. Гаспарова поддержали 12,5% информантов); 3) камень; тут требуется пояснение. Мы не могли задавать такие вопросы в процессе эксперимента, но нам удалось поговорить позже с некоторыми старшекурсниками-филологами, высказывавшими аналогичное мнение на занятии. Они предполагали, что в стихотворении описывается пожар (потому что там есть слово «огонь», причем то, что огонь синий и «на струе водомета» не замечалось), пожар тушат из пожарного шланга («водомета»), и в процессе пожара от здания (потому что «белый мрамор») отломился осколок («обломок» Анненского); 4) труп (потому что есть слова «зеленеет», «на дне», «нет путей никому никуда»); 5) часть небесного тела или летательного аппарата (сюда попали «астероид», «потерпевший крушение самолет» и т. д., потому что «небо», «Андромеда», отсылающая к астрономии и космосу, потому что «созвездие Андромеды», «зигзаги полета», потому что так летит астероид или потерявший управление летательный аппарат). Обратим внимание, что информант явно ассоциирует слова с тем, что чаще видит воочию или по телевизору в современной жизни: тушение пожара (а не фонтан, который в современной жизни человек видит нерегулярно), падение самолета из телепередачи или военной повести, созвездие Андромеды из учебника астрономии, а не мифологический персонаж). Можно предположить, что при образном восприятии человек выхватывает отдельные образы, находящие у него наибольший отклик, и монтирует из них картинку, причем выбор образов зависит от душевного состояния, личных воспоминаний и других факторов, что делает картинку очень индивидуальной. При этом, как и в наших экспериментах с ошибками в стихе и прозе, логическое и критическое мышление частично подавлены, потому что информант не замечает, что другие проигнорированные им образы противоречат его трактовке и что, например, предположение, что Анненский описывает

падение самолета, потерявшего управление, является явным анахронизмом. Может показаться, что все описанное — следствие недостаточной образованности информантов, но это не так. В анкете, которую получали информанты, задавались стандартные вопросы об их возрасте, поле и образовании, но мы не обнаружили никакой корреляции между образованием и выбором трактовки. Разные трактовки, как мы помним, высказывали Омри Ронен и М. Л. Гаспаров, крупнейшие специалисты по поэзии соответствующего периода, студенты-старшекурсники филологических факультетов (МГУ, РГГУ). Следовательно, можно предположить, что наблюдаемое нами в данном эксперименте явление — нормальная работа образного варианта обработки семантики стихотворного текста.

Приведем результаты еще одного аналогичного эксперимента. Аналогичным образом было опрошено 40 информантов-носителей языка в возрасте от 18 до 55 лет. Информантам предъявлялось стихотворение «Незнакомка» А. Блока и, как и в предыдущих экспериментах, небольшая анкета, содержащая вопросы о возрасте, поле, образовании, а также информированное согласие на участие в эксперименте. Задавался вопрос «Что имеется в виду под “пьяным чудовищем”?». На всякий случай приведем текст стихотворения:

По вечерам над ресторанами
Горячий воздух дик и глух,
И правит окриками пьяными
Весенний и тлетворный дух.

Вдали над пылью переулочной,
Над скукой загородных дач,
Чуть золотится крендель булочной,
И раздается детский плач.

И каждый вечер, за шлагбаумами,
Заламывая котелки,
Среди канав гуляют с дамами
Испытанные остряки.

Над озером скрипят уключины
И раздается женский визг,
А в небе, ко всему приученный
Бессмысленно кривится диск.

И каждый вечер друг единственный
В моем стакане отражен
И влагой терпкой и таинственной,
Как я, смирен и оглушен.

А рядом у соседних столиков
Лакеи сонные торчат,
И пьяницы с глазами кроликов
«In vino veritas!» кричат.

И каждый вечер, в час назначенный
(Иль это только снится мне?),
Девичий стан, шелками схваченный,
В туманном движется окне.

И медленно, пройдя меж пьяными,
Всегда без спутников, одна
Дыша духами и туманами,
Она садится у окна.

И веют древними поверьями
Ее упругие шелка,
И шляпа с траурными перьями,
И в кольцах узкая рука.

И странной близостью закованный,
Смотрю за темную вуаль,
И вижу берег очарованный
И очарованную даль.

Глухие тайны мне поручены,
Мне чье-то солнце вручено,
И все души моей излучины
Пронзило терпкое вино.

И перья страуса склоненные
В моем качаются мозгу,
И очи синие бездонные
Цветут на дальнем берегу.

В моей душе лежит сокровище,
И ключ поручен только мне!
Ты право, пьяное чудовище!
Я знаю: истина в вине.

(А. Блок)

Ответы информантов также распались на множество групп, при этом ширина разброса и взаимоисключающий характер версий не отличаются от экспериментов с другими стихотворениями (см. рис. 3): 1) лирический герой (42%), 2) отрицательные душевные качества (20%), пьяница (15%), бес (2%), спаситель (3%), читатель (3%), другое (15%). В одном из пилотных экспериментов, предшествующих данному, была даже версия, что под чудовищем имеется в виду сама незнакомка.

Можно предположить, что описанный вариант обработки текста, когда образное мышление максимально активно, а логическое и критическое частично подавлены, является стандартным для восприятия стиха. Не исключено также, что подобные явления можно наблюдать и при восприятии живописи и музыки.

В докладе В. Г. Тимофеева «Нарратология как вызов когнитивным исследованиям: интерпретация картины П. Блюма «Скала»» на конференции «Интегратив-

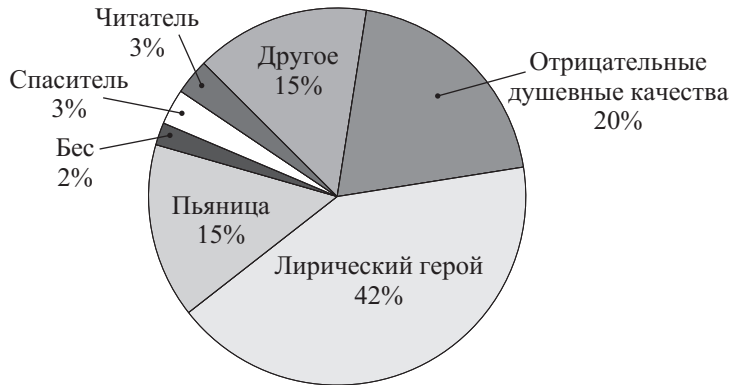


Рис. 3. Результаты опроса по стихотворению А. Блока «Незнакомка»

ные и кросс-культурные подходы к изучению мышления и языка» 6 апреля 2022 г. был приведен эксперимент, в котором информантам предлагалось описать свои впечатления от картины американского художника П. Блюма.

Результат напоминал то, что мы наблюдаем на стихе — взаимоисключающие трактовки в зависимости от того, за какие именно образы ухватилось сознание конкретного информанта. Автор доклада в качестве объяснения предлагал версию, что



Рис. 4. П. Блум, «Скала» (P. Blume, “The Rock”)

те, кто знает иврит, рассматривали картину справа налево, поэтому их трактовка была более мрачной (справа на картине изображено разрушенное здание), а те кто не знает иврит — слева направо, и их трактовка была более оптимистичной (слева изображено строящееся здание). Но, в свою очередь, один из авторов данной статьи рассматривал эту картину справа налево, не имея никаких существенных познаний в области семитских языков. Нам кажется, что в эксперименте с картиной Блюма проявилась та же особенность образного мышления, которую мы видим в наших экспериментах на материале стиха. В настоящий момент мы начали серию экспериментов не только на стихе, но и на материале живописи разных направлений.

Таким образом, проведенные эксперименты выявили следующие особенности семантики стихотворного текста:

1) Предположение Ю. Д. Апресяна о том, что одной из особенностей семантики стиха является невозможность выбора одного значения многозначного слова по контексту, верно и может быть подтверждено экспериментально (ср. эксперимент со стихотворением «В голубой далекой спаленке...»)

2) Восприятие стиха существенным образом отличается от восприятия прозы. При восприятии стиха информант не пытается выбрать одну наиболее логичную и обоснованную трактовку — его сознание, предположительно, выхватывает некоторый достаточно произвольный набор образов, который монтируется в индивидуальную для данного человека картинку. Этот набор образов варьируется от информанта к информанту и зависит, по-видимому, от настроения, личных воспоминаний и опыта конкретного человека. Мы предполагаем, что такое восприятие является нормой при образной обработке текста; при этом, по имеющимся у нас данным, данный феномен никак не коррелирует с уровнем образования информанта.

3) Можно выдвинуть гипотезу, что подобная обработка информации характерна не только для стиха. Эксперимент В. Г. Тимофеева и наши собственные предварительные данные позволяют предположить, что сходным образом может восприниматься живопись и, возможно, музыка.

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.

Кривнова О. Ф., Костюк А. Э. Рамочная тональная конструкция в фонетической структуре стиха и прозы // ВАПросы языкознания: Мегасборник наностатей. Сб. ст. к юбилею В. А. Плуменя. М.: Изд-во «ООО “Буки-Веди”», 2020. С. 86–98.

Скулачева Т. В. Лингвистика стиха: структура стихотворной строки // Славянский стих: стиховедение лингвистика и поэтика. М.: Наука, 1996. С. 18–23.

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., Слюсарь Н. А., Костюк А. Э., Липина А. А., Латыпов Э. И., Королева В. М. Восприятие стиха и восприятие прозы: экспериментальное исследование

дование // Труды Института русского языка им. В. В. Виноградова. № 1 (31). М., 2022. С. 121–137.

Skulacheva T., Kostyuk A. Verse and Prose: Linguistics and Statistics. Quantitative Approaches to Versification, 2019. Pp. 245–254

Skulacheva T., Slioussar N., Kostyuk A., Lipina A., Latypov E., Koroleva V. The Influence of Verse on Cognitive Processes: A Psycholinguistic Experiment. Tackling the Toolkit: Plotting Poetry through Computational Literary Studies, Prague: ICL CAS, 2021. Pp. 151–162.

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*

M. A. Granovskaya

*Russian State University for Humanities
(Russia, Moscow)
mariagranovskaja@yandex.ru*

A. S. Meritukov

*Russian State University for Humanities
(Russia, Moscow)
marseny42@ya.ru*

B. A. Savina

*Russian State University for Humanities
(Russia, Moscow)
bozhenasavina@gmail.com*

SEMANTICS OF VERSE AND ITS APPREHENSION

A series of experiments on the apprehension of verse is described. Each experiment with three texts (“V goluboy dalekoy spalenke” by A. Blok, “Ya na dne, ya pechalnyj oblomok” by I. Annensky, “Neznakomka” by A. Blok) included 40 native speakers from

18 to 55 years old. It is shown that apprehension of verse considerably differs from apprehension of prose. When apprehending verse a reader does not attempt at finding one most logical and well-grounded understanding of the text, but rests on a number of rather arbitrarily pulled out images, which are combined into a picture, individual for this particular reader. The set of images pulled out by particular reader depends on his mood, memory and personal experience. A set of images pulled out by a particular reader and the overall picture constructed of them may differ with different informants and may contradict understanding of other readers and the intention of the author. Still such way of apprehension is not a mistake but the normal mechanism of imaginative processing of the text. An experiment by V. G. Timofeev on understanding of a Peter Blume's picture shows, that the same mechanism of processing is typical of apprehension of paintings as well.

Key words: apprehension of verse, semantic ambiguity of verse, verse and prose, semantics of verse, choosing a meaning of a polysemantic word in verse.

References

Gasparov M. L. [Linguistics of Verse]. *Izvestiya Rossiiskoi akademii nauk. Seriya literaturny i yazyka*, 1994, no. 6, pp. 28–35.

Gasparov M. L., Skulacheva T. V. *Stat'i o lingvistike stikha* [Linguistics of Verse]. Moscow, Yazyki Slavyanskoi Kul'tury Publ., 2004. 284 p.

Krivnova O. F., Kostyuk A. E. [Tonal Pitch Frame in the Phonetic Structure of Verse and Prose] *VAProsy yazykoznaniya: Megasbornik nanostatei. Sb. st. k yubileyu V. A. Plungyana*, 2020. pp. 86–98.

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.

Skulacheva T., Kostyuk A. Verse and Prose: Linguistics and Statistics. *Quantitative Approaches to Versification*, 2019, pp. 245–254

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.

Skulacheva T., Slioussar N., Kostyuk A., Lipina A., Latypov E., Koroleva V. The Influence of Verse on Cognitive Processes: A Psycholinguistic Experiment. *Tackling the Toolkit: Plotting Poetry through Computational Literary Studies*, Prague: ICL CAS, 2021, pp. 151–162.

Skulacheva T. V., Slioussar N. A., Kostyuk A. E., Lipina A. A., Latypov E. I., Koroleva V. M. [Apprehension of Verse and Apprehension of Prose: An Experimental Study]. *Trudy instituta russkogo yazyka im. V. V. Vinogradova* [Proceedings of the V. V. Vinogradov Russian Language Institute], 2022, no. 1 (31), pp. 121–137.

Т. Б. Радбиль

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

«ЦЕННОСТНЫЙ СДВИГ» КАК РАЗНОВИДНОСТЬ СЕМАНТИЧЕСКИХ ПРЕОБРАЗОВАНИЙ В ЯЗЫКЕ ПОЭЗИИ

В статье анализируется неузуальная сочетаемость этических предикатов *добрый / злой* в языке русской поэзии в контексте актуализации явлений «ценностного сдвига». Он трактуется как разновидность специфического контекстуального семантического преобразования в коннотативно-оценочной сфере единицы языка, когда эксплицитная позитивная или негативная оценочность в прилагательном или наречии входит в определенное противоречие с имплицитной оценочностью другого знака, имеющей место в определяемых словах. Материалом исследования являются языковые данные поэтического корпуса в Национальном корпусе русского языка за период от второй половины XX в. по XXI в. Рассмотрены контексты, где прилагательные *добрый* и *злой* сочетаются со словами, имеющими имплицитную или коннотативную семантику 'что-то доброе / злое' или 'что-то хорошее / плохое' (аномалия-противоречие), а также со словами, в узусе имеющими нейтральную оценочность, т. е. обозначающими явления, которые не могут в норме быть ни добрыми, ни злыми (аномалия-алогизм). Таким образом, основная выборка осуществлялась по двум типам контекстов: **добрый (N – / 0)** и **злой (N + / 0)**, например, *добрая смерть / доброе небо* и *злая милость / злое тепло*. Знаки +, – и 0 в схеме обозначают «знак оценочности»: соответственно, положительная, отрицательная и нейтральная; N — любое существительное.

Ключевые слова: поэтический дискурс, язык русской поэзии, репрезентативные контексты, ценностный сдвиг, неузуальная сочетаемость, этические предикаты *добрый / злой*.

0. Преамбула

В работе продолжается начатое нами в ряде предыдущих работ исследование особенностей нетривиальной концептуализации ценностного компонента в художественном слове. Наши наблюдения над нестандартными употреблениями общеоценочных предикатов *хорошо / плохо (хороший / плохой)* в поэтическом дискурсе,

которые, согласно нашей концепции, выступают в роли репрезентативных (диагностических) контекстов [Радбиль 2011], позволили выявить ряд явлений, обозначенных нами как «ценностный сдвиг». Это разновидность специфического контекстуального семантического преобразования в коннотативно-оценочной сфере семантики единицы языка, при котором эксплицитная позитивная или негативная оценочность в прилагательном или наречии входит в определенное противоречие с имплицитной оценочностью другого знака, имеющей место в определяемых словах (*чушь прекрасная, милый ад, ужасная красота, отвратительная нега* и под.) [Радбиль 2021].

В настоящей работе в центре нашего внимания находится неузуальное «поведение» других типов оценочных предикатов, а именно — этических предикатов *добрый / злой* в языке поэзии. Материалом исследования являются языковые данные поэтического корпуса в Национальном корпусе русского языка. Мы ограничились хронологическим периодом — вторая половина XX в.—XXI вв.

На начальном этапе выявлялись контексты «оксюморонного типа» с максимумом ценностной антиномичности, когда что-то может одновременно характеризоваться и как доброе, и как злое. В обследованном материале имеются: (1) примеры непосредственной атрибуции прилагательными *добрый* или *злой* этического концепта противоположной ценности (*доброе зло, злое добро*): *Что ж, прощай, мое Зло! // Мое доброе Зло!* [А. А. Галич. Заклинание добра и зла («Здесь в окне, по утрам, просыпается свет...») (1974.07.14)]; (2) примеры опосредованной атрибуции прилагательными *добрый* или *злой* этического концепта противоположной ценности через отношение к другому опорному слову (*злая жажда добра*): *Нет неестественности в диких выраженьях // Избытка чувств и жажды злой добра* [Ю. П. Мориц. Оставь как есть («Воят вороны, блещет снег алмазом...») (2008)]

Подобные контексты, согласно теории языковой аномальности Ю. Д. Апресяна, при их максимальной внутренней ценностной противоречивости, не содержат собственно языковой аномальности, потому что столкновение противоположенных смыслов осуществляется на ассертивном, эксплицитном уровне семантики; именно поэтому такие логические противоречия легко осмысляются в речи виде стилистического приема оксюморона — например, *живой труп*. К подлинной языковой аномалии в сочетании языковых единиц ведет противоречие между эксплицитным дескриптивным смыслом одной единицы и имплицитным, коннотативным, пресуппозитивным смыслом другой — например, *живая смерть* [Апресян 1995]. В работах Ю. Д. Апресяна было выделено два типа таких подлинно языковых аномалий — аномалия-тавтология типа *добрая доброта, злая злость*, аномалия-противоречие — типа *злая доброта, добрая злость*. В наших работах по языковой аномальности был в свое время добавлен еще один тип — аномалия-алогизм (когда состыкуются два смысла из принципиально не состыкуемых областей) [Радбиль 2006а] — например, *добрый стул, злая дверь*.

Исходя из замысла нашего исследования, мы рассматриваем только контексты двух типов, реализованных в поэтическом дискурсе по моделям «аномалия-противоречие» и «аномалия-алогизм». На следующем этапе анализа мы исследовали

контексты, где прилагательные *добрый* и *злой* сочетаются со словами, имеющими имплицитную или коннотативную семантику 'что-то доброе / злое' или 'что-то хорошее / плохое' (аномалия-противоречие), а также со словами, в узусе имеющими нейтральную оценочность, т. е. обозначающими явления, которые не могут в норме быть ни добрыми, ни злыми (аномалия-алогизм). В последнем случае нас интересовали только неодушевленные существительные, имеющие в узусе меньший потенциал сочетаемости с этическими предикатами *добрый* и *злой*. Таким образом, основная выборка осуществляется по двум типам контекстов: **добрый (N – / 0)** и **злой (N + / 0)**. Знаки +, – и 0 в схеме обозначают «знак оценочности»: положительная, отрицательная и нейтральная; N — любое существительное.

1. «Ценностные сдвиги» в контекстах употребления прилагательного *добрый*

1.1. Модель *добрый* (N –). В языке русской поэзии XX–XXI вв. выявлен ряд нетривиальных употреблений прилагательного *добрый*, определяющего существительные с имплицитной, потенциальной или коннотативной семой 'что-то злое' или 'что-то плохое'.

Это прежде всего контексты, где определение *добрый* дается по отношению к явно негативно оцениваемому явлению, например, по отношению к смерти и ее атрибутам: ... *ведь может быть доброй и смерть* [Г. Н. Айги. «Смотрю на воду — она спокойна...» [Двадцать восемь вариаций на темы чувашских и удмуртских народных песен, 25] (1999–2000)]; *Каждому на Руси // Памятник — добрый крест!* [Н. М. Рубцов. «В жарком тумане дня...» (1970)].

Добрым может быть и отсутствие какого-либо положительно оцениваемого свойства, качества, состояния, например, незнание: *Желанные, благие чудеса // И доброе неведение о Чуде* [Н. С. Муравьев. «К высокому кресту зовет старинный звон...» (1923–1953)].

Также эпитет *добрый* может быть использован по отношению к одушевленным субъектам, номинации которых имеют негативный оттенок либо в ассертивной, либо в импликационной зоне семантики, либо в коннотации: *Как хорошо быть убитым, // Спасибо добрым бандитам* [П. Я. Зальцман. Маком («Как хорошо быть убитым...») (1954)]; *Спасибо, мой добрый соперник, // За память в далеком краю* [А. П. Цветков. «Опять суетливый Коперник...» (1978)]; *Не он ли, как добрая сводня, // Австралию нам нарядил?* [Вс. В. Зельченко. «В Австралию два гренадера / из скифского плена брели...» (2004)]

1.2. Модель *добрый* (N 0). В языке русской поэзии XX–XXI вв. выявлен ряд нетривиальных употреблений прилагательного *добрый*, определяющего неодушевленные существительные с нейтральной семантикой. Это, возможно, самый интересный класс примеров, потому что показывает, какие явления, предметы, артефакты или даже отвлеченные понятия могут попадать в сферу эмпатии автора.

Наибольшим потенциалом подобного рода эмпатийных контекстов употребления обладают явления природы, в силу издавна существующего в мировой культуре модели мифопоэтического, очеловеченного отношения к ним: <...> *Большое,*

доброе небо. Поскрипывает баркас [Ф. А. Искандер. Баллада о рыбном промысле («Ровно в четыре часа поутру, ровно в / четыре часа...») (1958)]; *И, обнимая девушку украдкой, // Ей расскажу про добрый этот куст...* [Н. М. Рубцов. Взглянул на кустик («Взглянул на кустик, — истину постиг...») (1967)]; *Добрым полем, синим лугом, // Все опушкою да кругом ...* [А. Н. Башлачев. Когда мы вместе («Добрым полем, синим лугом...») (1986)]; *В чаши, кувшины, енды // хлещет медовый ручей, — // добрый, // медово-бедовый!* [В. А. Соснора. Пир Владимира («Выдав на бойню отару...») (1959–1966)]; *Беда, // Коль выпрыгнет из доброго пруда // Не на траву, а вдруг высоко в гору...* [А. Е. Адалис. «Одно недостижимо никогда...» (1945–1969)]; *Потом на берегу сидели лунном, // качала мысли добрая вода ...* [Е. А. Евтушенко. Станция Зима («Мы, чем взрослей, тем больше откровенны...») (1955)]; *Потому что под ними добрая бездна. // Потому что над ними честное небо* [Б. А. Слуцкий. «Почему люди пьют водку?...» (1939–1956)].

Также определенным потенциалом эмпатийных употреблений обладают, по нашим наблюдениям, номинации, обозначающие места обитания человека, обжитое или необжитое пространство, иные топологические объекты: *Жизнь лежит, на свежем нежась сене, // доброю охвачена избой* [С. В. Петров. Вечная память («Жизнь лежит, на свежем нежась сене...») (1960)]; *В деревянных стропилах, // В тюфяках, в кладовых // Добрый город кормил их...* [М. Вега. Петербургские мыши («Петербургские мыши...») (1968–1979)]; *Между тем не щадят // Эту добрую местность, // Словно чья-нибудь месь, // проливные дожди* [Н. М. Рубцов. На реке Сухоне («Много серой воды, / много серого неба...») (1966)].

Очень интересна третья группа примеров, обозначающая разнообразные предметы быта и артефакты, потому что она отвечает на вопрос, какие из окружающих нас вещей попадают в сферу эмпатии и почему бы это могло быть: *Я в порошок целебный растирал // Твою любовь: он помогал от сплина, // Как добрая таблетка аспирина...* [В. Ф. Перелешин. Врач («Я в порошок целебный растирал...») (1973.07.21)]; *Любит добрая игла // Добрые пластинки* [А. Н. Башлачев. Рождественская («Крутит ветер фонари...») (1984)]; *Чьим — добрым или злым — компьютером // Запрограммированы мы...* [И. В. Чиннов. «Не феями и не камнями...» (1982)]; *Лучше добрую лампу зажгу // И огонь поднесу к папирозе* [М. Вега. Мои стихи («За окном — ни дождя, ни луны...») (1963–1969)].

В этом плане также интерес представляют атрибутивные контексты, в которых прилагательное *добрый* относится к абстрактным понятиям, а также к отвлеченным именам признака или действия / состояния: ... *Зима снижается, и вот он // У доброй вечности в руках* [А. П. Цветков. «Ах, отчего не может сбыться...» (1978)]; *Имбирь да корица, рождественский снег // сулят обывателю добрый ночлег* [Б. Ш. Кенжеев. «Один не услышит. Другой не поймет...» (1980–1988)]; *Куда его девался добрый запах, // В какую даль бредет он не спеша?..* [В. Блаженный. «Отец признался мне, что был когда-то...» (1990)]; *Из Петровского один раз в день // Поезд подкатывался к платформе, // Как змея к воротам концентрационного рая, // Но с добрым шипением пара* [С. И. Липкин. Техник-интендант («Удивительно белый хлеб в Краснодаре...») (1961–1963)].

2. «Ценностные сдвиги» в контекстах употребления прилагательного *злой*

2.1. Модель *злой* (N +). В языке русской поэзии XX–XXI вв. выявлен ряд не-тривиальных употреблений прилагательного *злой*, определяющего существительные с имплицитной, потенциальной или коннотативной семей ‘что-то доброе’ или ‘что-то хорошее’. Эта модель ярко проявляется, например, в следующем контексте: ... и с веселой и **злой хорошилкой** // повстречался мне человек [Е. А. Евтушенко. Станция Зима («Мы, чем взрослей, тем больше откровенны...») (1955)].

В данной модели реализуются в основном случаи атрибуции прилагательным *злой*:

- (1) мировоззренческих или этических концептов с положительной ценностной окраской — типа *счастье, правда*: *Не броди и не жди напрасно // **злого счастья** из-за угла* [С. В. Петров. «Дорогая моя аллея...» (1965)]; *О неужели **правда злая** // Таилась, Дон, в твоих словах?* [С. И. Липкин. В ночном Ростове («Светло на площади Ростова...») (1954)];
- (2) позитивно оценочных номинаций психологических состояний, свойств или чувств человека (*восторг, храбрость, милость, жалость* и пр.), например: ... в пылу **восторга злого** // искать за слогом слог — // а вдруг да выйдет слово! [Г. С. Семенов. Творчество («Учусь писать слова...») (1956–1957)]; ... потому что живые, и я в том числе, // не должны своей высью смущать // и будить любопытство жестоких детей, // **злую храбрость жестоких стихий!**.. [Ю. П. Мориц. «Девять раз я свивала гнездо над землей...» (1985)]; *Не плачь и не тяни! // Отдай себя на эту **злую милость!*** [Б. А. Ахмадулина. Моя родословная («...И я спала все прошлые века...») (1963)]; *В ней все меня пленяет до сих пор, — // И этот резко выраженный пол, // И **злая жалость** ко всему живому...* [А. П. Межиров. После осени («Осенняя закончилась пора...») (1986)].

2.2. Модель *злой* (N 0). В языке русской поэзии XX–XXI вв. выявлен ряд не-тривиальных употреблений прилагательного *злой*, определяющего неодушевленные существительные с нейтральной семантикой.

В полном соответствии с контекстами с прилагательным *добрый* наибольший потенциал подобных ценностных сдвигов для сочетаемости с прилагательным *злой* отмечается для явлений природы, в том числе для времен года: *Серая сырость, скользкая насыпь, **злая весна**...* [Ю. П. Мориц. Злая весна («Серая сырость, скользкая насыпь, злая весна...») (1987)]; <...> *довольно довольно навозного **злого тепла** ...* [Б. Ш. Кенжеев. «ах город мой город прогнили твои купола...» (1979)]; ... *рано еще — не созрела // та большая тоска по косматому **злому телу** // по космически-цельному телу* [В. Б. Кривулин. У костра («газ еще не отрублен. теплы батареи. в тылу...») (1993)]; *Был темный день, и темный дождь в окне, // Лохмотья туч и **злой закат** ненастный* [М. Вега. Петербург («Был странный день, когда свершились сроки...») (1953)]; ... *как же летит судорожный **злой***

снежок // на худосочные плечи кормящей матери, // богородицы... [Б. Ш. Кенжеев. «Ты права, я не в духе, даже родина снова кажется...» (1999)]; *Но не то отдаленное счастье, // Что похоже на злую звезду* [Д. Самойлов. «Я глядел на падучие звезды...» (1961)].

Также определенным потенциалом ценностных сдвигов в эмпатийных контекстах имеют обозначения частей тела человека или животных, в силу распространенных в мировой культуре моделей синекдохи (часть → целое): ... *легла тяжело и лежит она, // как злая ладонь на столе* [Г. С. Семенов. Туча на исходе августа («И медленна, и неожиданна...») (1956–1957)]; *Злой локоть оттиснул прочь, // В напоре сжатые челюсти...* [Л. А. Алексеева. «Злой локоть оттиснул прочь...» [Из нью-йоркского альбома, 2] (1954)]; *А над срезом крыши, // Заметавшись, грозила быстро // Злым крылом летучая мышь* [Л. А. Алексеева. Из цикла «Севастополь» («На колени просилась к няне...») (1954)].

Так же, как и в случае с прилагательным *добрый*, прилагательное *злой* часто выступает в роли определения к предметам быта: *Позвякивают ведра и тазы, // Кликушествует злая занавеска* [С. М. Гандлевский. «Мы знаем приближение грозы...» (1976)]; *Почему // Здесь ребрышки желтеющего света, // Диван колючий, злой, темно-зеленый ...* [В. А. Луговской. Дербент («Дербент, Дербент — Железные ворота...») (1943–1956)]; *Качнулась дверь на злой петле ...* [Ю. А. Карабчиевский. «Финал такой. Я просыпался...» [Марьяна роща, 6] (1966)].

В том числе прилагательное *злой* часто выступает в роли определения артефактам человеческой культуры (например, денежным знакам или музыкальным инструментам): *За окнами ныло болото, // буря, как злая банкнота...* [А. М. Парщиков. Удоды и актрисы («В саду оказались удоды...») (1986)]; *Это скрипочка злая-злая // на плече нарыдалась всласть...* [Б. Б. Рыжий. «В безответственные семнадцать...» (1998)].

В сферу охвата моделями эмпатийных контекстов попадают и абстрактные понятия с нормативно нейтральной семантикой в плане ценностей, например, ремесло, музыка и пр.: *О, стихи, привычное витийство, // Трудное и злое ремесло...* [М. Волин. «О, стихи, привычное витийство...» [Стихи о стихах, 1] (1987)]; *Плачут деньгами толпы, доносится музыка злая...* [И. Ф. Жданов. Неон («Вот и слово прошло по прокатному стану неона...») (1978–1991)]; <...> *некто конный в крови или мыле // злая музыка сводит уста* [А. П. Цветков. «ближе к ночи в уме прогремело...» (2004–2005)].

К контекстам подобного рода примыкают контексты употребления прилагательного *злой* с отвлеченными обозначениями признака, свойства, состояния или действия: *Поперёк себя расшатана // злая цепкость бестелесная* [М. Н. Айзенберг. «Стёкла нового патрульного...» (2015)]; *И все злей наши лица, // Жжет отчаянность злая* [Н. М. Коржавин. Поэма причастности («Ах, Россия, Россия...») (1981–1982)]; *В нем вязкое солнце и злое веселье* [С. Г. Стратановский. Диспут («Мне Бог сказал, что Он не человек...») (1979)]; *В той злой тишине, в той неверной...* [А. А. Галич. Снова август («В той злой тишине, в той неверной...») (1960–1969)]; *Мне страшно,*

злая полутьмишь ... [О. А. Юрьев. Круглы брады у русских мулл («Круглы брады у русских мулл...») (1989)]; *Улетают, улетают люди // В злую даль за тридевять небес!* [А. А. Галич. Песня о ночном полете («Ах, как трудно улетают люди...») (1966.10.09)].

3. Выводы

В языке поэзии паттерны всевозможных «ценностных сдвигов», в ряду других механизмов отклонения от стандартного употребления языка, используются в качестве осознанного художественного приема, отражая установку на эстетически значимое разрушение языкового автоматизма [Меерсон 2001] для выражения нетривиальных и внутренне противоречивых смыслов. Но это возможно в языке поэзии лишь потому, что в речевой практике, в обыденном внехудожественном употреблении языка, видимо, самим устройством языка как-то предусмотрены модели аномализации [Радбиль 2006б] — в нашем случае аномальной языковой концептуализации ценностей, разного рода нарушения конвенциональности в этой области. Так в художественной речи вырабатываются модели остраннения [Чернейко 2017] обыденных ценностей, выразителями которых является язык в его стандартном, нехудожественном употреблении. И делают это авторы вовсе не из-за эпатажа и не потому, что как-то по-особому аморальны, но в поисках новых средств художественной выразительности, особенно если описывают сложные и внутренне противоречивые состояния мира или состояния души человеческой.

Литература

Апресян Ю. Д. Избранные труды : в 2-х т. Т. II: Интегральное описание языка и системная лексикография. М.: Языки русской культуры, 1995. Т. II. 767 с.

Меерсон О. «Свободная вещь». Поэтика неостранения у Андрея Платонова. Новосибирск: Наука, 2001. 122 с.

Радбиль Т. Б. Концепт *игры* в аномальном художественном дискурсе // Логический анализ языка. Концептуальные поля игры / Отв. ред. Н. Д. Арутюнова. М.: Индрик, 2006а. С. 308–316.

Радбиль Т. Б. Прагматические аномалии в среде языковых аномалий русской речи // Русский язык в научном освещении. 2006б. № 2 (12). С. 56–79.

Радбиль Т. Б. «Язык ценностей» в современной русской речи и пути его исчисления // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2011. № 6. Ч. 2. С. 569–573.

Радбиль Т. Б. Лингвокреативный потенциал ценностных аномалий в художественной речи // Русский язык в поликультурном мире: V Международный симпозиум (8–12 июня 2021 г.): Сб. науч. статей. В 2-х т. / Отв. ред. Е. Я. Титаренко. Симферополь: Изд. дом КФУ, 2021. Т. 1. С. 205–211.

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

T. B. Radbil

*The National Research N. I. Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod
(Russia, Nizhny Novgorod)
timur@radbil.ru*

“VALUE SHIFT” AS A TYPE OF SEMANTIC TRANSFORMATIONS IN THE POETIC LANGUAGE

The article analyzes the non-usual compatibility of ethical predicates *good / evil* in the language of Russian poetry in the context of actualization of the phenomena of the “value shift”. It is interpreted as a kind of specific contextual semantic transformation in the connotative-evaluative sphere of a language unit, when an explicit positive or negative evaluativeness in an adjective or adverb comes into conflict with implicit evaluativeness of another sign that takes place in the words being defined. The material of the study is the language data of the Poetic corpus in the Russian National Corpus for the period from the second half of the 20th century to the 21st century. The contexts where adjectives *good* and *evil* are combined with words that have implicit or connotative semantics ‘something good / evil’ or ‘something good / bad’ (anomaly-contradiction) are considered, as well as with words that have neutral evaluation in usage, i. e. denoting phenomena that can normally be neither good nor evil (anomaly-alogism). Thus, the main sampling was carried out for two types of contexts: good (N – / 0) and evil (N + / 0), for example, *good death / good heaven* and *evil mercy / evil warmth*. The signs +, — and 0 in the scheme denote the “sign of evaluation”: respectively, positive, negative and neutral one; N is any noun.

Keywords: poetic discourse, language of Russian poetry, representative contexts, value shift, non-usual compatibility, ethical predicates *good/evil*.

References

Апресян Ю. Д. *Izbrannye trudy: v 2-kh t. T. 2. Integral'noe opisaniye yazyka i sistemnaya leksikografiya* [Selected works: in 2 vols. Vol. 2. Integral description of language and system lexicography]. Moscow, Yazyki Russkoi Kul'tury Publ., 1995. 767 p.

Чернеико Л. О. *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.

Меерсон О. «Svobodnaya veshch'». *Poetika neostraneniya u Andreyeva Platonova* [“Free thing”. Andrey Platonov’s poetics of non-estrangement]. Novosibirsk, Nauka Publ., 2001. 122 p.

Радбиль Т. Б. [“Language of values” in modern Russian speech and ways of its calculus]. *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N. I. Lobachevskogo*, 2011, no. 6 (2), pp. 569–573. (In Russ.)

Радбиль Т. Б. [Linguo-creative potential of value anomalies in literary speech]. *Russkii yazyk v polikul'turnom mire: V Mezhdunarodnyi simpozium (8–12 iyunya 2021 g.)*.

Sb. nauch. statei. V 2-kh t. T. 1. [Russian language in a multicultural world. V International Symposium (June 8–12, 2021). Selected scientific articles. In 2 vols. Vol. 1]. Titarenko E. Ya. (ed.). Simferopol', KFU Publ., 2021, pp. 205–211. (In Russ.)

Radbil' T. B. [Pragmatic anomalies in the environment of language anomalies of Russian speech]. *Russkii yazyk v nauchnom osveshchenii*, 2006b, no. 2 (12), pp. 56–79. (In Russ.)

Radbil' T. B. [The concept of the game in the anomalous artistic discourse]. *Logicheskii analiz yazyka. Kontseptual'nye polya igry* [Logical analysis of language. Conceptual fields of the game]. Arutyunova N. D. (ed.). Moscow, Indrik Publ., 2006a, pp. 308–316. (In Russ.)

З. Ю. Петрова

Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН

(Россия, Москва)

zoyp@mail.ru

СЕМАНТИЧЕСКАЯ СОЧЕТАЕМОСТЬ ПЕРСониФИЦИРУЮЩИХ МЕТАФОР И СРАВНЕНИЙ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ

Статья посвящена проблеме взаимодействия метафор и сравнений разных семантических классов в художественном тексте. Высказывается предположение, что для каждого семантического класса тропов существуют свои наиболее частотные направления семантического согласования с тропами других классов. Отмечается, что наибольшую активность в плане сочетания с элементами различных образных полей проявляют персонифицирующие метафоры и сравнения, т. е. такие тропы, образы сравнения которых относятся к семантической категории «Человек». Они часто сочетаются с тропами, образы сравнения которых относятся к семантической категории «Предметы, созданные человеком». Такое взаимодействие обусловлено тесной связью семантических категорий «Человек» и «Предметы» во внеязыковой действительности. Класс предметных образов, чаще всего сочетающихся с персонифицирующими тропами, — это «Ткани, изделия из тканей». Самой высокой частотой употребления в художественных текстах характеризуются тропы подполя «Одежда», которые сами по себе могут создавать антропоморфный образ, характеризуя разные природные реалии. В большинстве контекстов слова подполя «Одежда» сочетаются с обозначениями лиц и с метафорическими предикатами, обозначающими ситуацию одевания. В образное описание могут включаться и другие персонифицирующие элементы: глаголы движения, обозначения частей тела и др. Денотатам, соответствующим образному обозначению одежды (ткани) и обозначению одетого в нее (покрытого ею) субъекта, свойственно широкое варьирование. Смысловая основа каждого тропа может быть представлена в самых разных семантико-синтаксических вариантах. Элементы образного поля «Ткани, изделия из тканей» участвуют и в описании разных других образных ситуаций, кроме наиболее частотной ситуации одевания. Это такие ситуации, как «раздевание», «переодевание», «тканье, прядение, вязание», «расстиланье, развешивание ткани» и некоторые другие, более редкие, ситуации: «поднятие флага», «разрывание ткани» и др. Взаимодействие тропов с образами сравнения класса «Ткани,

изделия из тканей» с олицетворением, семантико-синтаксическое варьирование образных ситуаций способствует созданию ярких, живых, разнообразных персонифицирующих метафор и сравнений.

Ключевые слова: метафора, сравнение, художественный текст, семантическая сочетаемость, персонификация.

Среди разнообразных явлений, происходящих при функционировании метафор и сравнений в тексте художественного произведения, важное место принадлежит взаимодействию тропов различных семантических классов. Такие тропы, употребленные писателем в контексте (в частности, в одном высказывании), могут не обладать семантической совместимостью. Дихотомия «совместимость / несовместимость образных словоупотреблений разных семантических классов» отмечалась исследователями. Так, подобную несовместимость отмечает В. М. Жирмунский, называя ее «противоречием между двумя сопоставленными поэтом метафорическими рядами» и приводя пример из Шекспира: «вооружиться против моря забот» [Жирмунский 1977: 212]. Об «объединении в одном тексте различных, друг с другом взаимно не связанных образов» пишет А. Д. Григорьева, отмечая такое объединение в качестве особенности поэзии XVIII века, характеризующейся определенным схематизмом символизированных образов [Григорьева 1969: 10]. В отличие от поэзии раннего времени, по наблюдениям А. Д. Григорьевой, уже в 20-е годы XIX в. метафорические перифразы начинают «освобождаться от предначертанной формы выражения», сочетаясь в тексте с другими тропами, подкрепляющими их образную основу [1969: 25]. Общая установка на оживление традиционного образа влечет за собой связывание в одну изображаемую писателем ситуацию элементов совместимых семантических классов образов. Взаимодействие тропов становится семантически обусловленным и способствует созданию ярких, индивидуальных контекстов.

Проблеме семантического согласования образов разных классов посвящено не так много исследований. Помимо рассматриваемой в статье области образного словоупотребления — языка художественной литературы — интересующее нас взаимодействие образов исследуется в разделе книги Дж. Лакоффа и М. Джонсона, посвященном согласованию метафор обывденного языка [Лакофф, Джонсон 2007: 120–138], в работе [Баранов 2003], в которой исследуется сочетаемость метафорических моделей в политическом тексте.

Семантической сочетаемости тропов в поэтическом языке касается Н. В. Павлович в главе «"Синтаксис" языка образов» книги «Язык образов», рассматривая такой тип сочетания образов, как «Структура "общий левый элемент + гармония правых» [Павлович 1995: 233], под гармонией правых элементов как раз и понимается семантическое согласование, осмысленность сочетаний образов. Л. Г. Панова отмечает семантическую согласованность тропов внутри одной пропозиции в поэзии О. Мандельштама [Панова 2002: 233–247]. Классификация случаев взаимодействия компаративных тропов разных образных полей по типам их семантической связности рассматривается в работе автора данной статьи [Петрова 1998]. Представляется,

что семантическое взаимодействие метафор и сравнений в художественном тексте недостаточно изучено и что одним из основных путей его дальнейшего исследования может стать описание устойчивых направлений семантического синтаксиса компаративных тропов исходя из их принадлежности к определенным образным полям.

Есть основания полагать, что для каждого семантического класса тропов существуют свои наиболее частотные направления взаимодействия с другими классами. По нашим наблюдениям, одними из наиболее активных в плане такого взаимодействия можно считать метафоры и сравнения семантической категории «Человек», или персонифицирующие тропы. Они часто сочетаются с тропами, образы сравнения которых относятся к семантической категории «Предметы, сделанные человеком», что обусловлено тесной взаимосвязью соответствующих денотатов в реальной действительности: ситуациями, в которых человек-деятель манипулирует разными предметами — орудиями, оружием, тканями, одеждой, едой и посудой, драгоценностями, деньгами, музыкальными инструментами и т. д. Эти ситуации и служат основанием взаимодействия обозначений персонифицированных реалий и тропов, образы сравнения которых относятся к различным подклассам категории «Предметы, созданные человеком». Класс предметных образов, чаще всего сочетающихся с персонифицирующими тропами, — это «Ткани, изделия из тканей». При исследовании взаимодействия тропов этих семантических классов использовался пятый выпуск «Материалов к словарю метафор и сравнений русской литературы XIX–XX вв.», «Ткани, изделия из тканей», созданный на основе произведений около 500 русских писателей [Кожевникова, Петрова 2017]. Самой высокой частотой употребления в художественных текстах характеризуются тропы подполя «Одежда», которые сами по себе могут создавать антропоморфный образ, характеризуя разные природные реалии, например, образ «одежда деревьев»: *одежда*: «Там рощи в *одежде* зеленой» (Державин 1792, 1794), *наряд*: «Сад густой сияет Свежестью *наряда*» (И. Суриков 1869), *кринолины*: «Пальм зеленых *кринолины* Пышным снегом занесло!» (С. Черный 1923), *сарафан*: «Будто с девых плеч *Сарафан* на березу надели» (Б. Корнилов 1927), *майка*: «На лужайке старый клен, Старый клен в зеленой *майке*» (И. Сельвинский 1934), *мундир*: «Вечнозеленый лес, Как бы в охотничьем *мундире*» (А. Ладинский 1944).

В большинстве контекстов в образное описание, помимо слов класса «Ткани», включаются и другие персонифицирующие элементы, например глаголы, среди которых, естественно, чаще всего употребляются **глаголы со значением одевания**: *надеть, надевать, одеть, разодеться, одеваться*: «Мир, как сад, Цветет — *Надев* могильный свой *наряд*: Поблекнувшие листья» (М. Лермонтов 1831), «В свое осеннее *убранство* Весь лес торжественно *одет*» (К. Павлова 1861), «Лес *разоделся* в тяжелую *ризу* И поосел всеми ветками книзу...» (К. Случевский 1883), «Как желтые ловко *наряды* Красивый *одел* петушок!» (В. Нарбут 1909), «И *ряски* свои *одевают* Ряды придорожных ив» (С. Клычков 1914–1917), «*В шали, / в ткани, / в пояса / одевались* небеса [северное сияние]» (А. Алдан-Семенов), «*В белый шелк по-летнему одета*, Полночь настает» (Л. Мартынов 1955), «*Юбочки-клеши надевают* медузы

И световые рейтузы И уплывают на праздник свеченья» (Н. Матвеева 1962), «Только ель надевает подрясник, Словно ждет ее нищий приход» (Т. Глушкова 1976), *облекать, облечь*: «Войду ли в сад — там смолкли птичьи хоры, Он весь поник. В нем поздние цветы *Облечены в последние уборы*» (К. Фофанов 1889), «<...> горы стали к вечеру *Облекать* свой камень голый В золотую, в голубую Литургийную *парчу*» (Д. Андреев 1942), *завернуться*: «*Завернувшись в складки одежды* темной, Стонет бурный вечер в тоске бездомной» (М. Волошин 1907), *кутаться*: «Поднималась луна, земля *куталась в бархаты*» (Б. Пильняк 1920), *укрыться*: «Зима *поддевкой* ватной *Укрылась* до весны» (А. Жаров 1921), *вырядиться*: «За палисадом, как в *обновки*, Под осень *вырядился* сад» (С. Клычков 1925).

В сочетаниях с названиями одежды употребляются и другие глаголы, среди них часто встречаются, например, **глаголы, обозначающие движения, жесты**: «[заря] *играет, резвится, веет* своею газовою *мантильею*» (А. Бестужев-Марлинский 1835), «Ночь немая, ночь Ерусалима *В черных ризах шла* невозмутимо» (В. Бенедиктов 1872), «Уходи, зима седая! Уж красавицы Весны Колесница золотая Мчится с горней вышины! У нее не лук, не стрелы, Улыбнулась лишь, — и ты, *Подобрав* свой *саван* белый, *Поползла* в овраг, в кусты!» (А. Майков 1880), «*Блуждает* ночь в *хитоне* сером» (Б. Лившиц 1908), «*Вот вышла* ель в старинной *талъме*» (В. Брюсов 1914), «*Взойди*, о Ночь, на горний свой *престол* <...> Росистый хлад твоей *епитрахили* Да утолит души мятежной жар» (И. Бунин 1915), «Осень, в *шубу* желтую *одета*, По лесам с *метелкою* *прошлась*» (Д. Кедрин 1942), «Снова в *трубочку* *дует* нарцисс И прозрачна на нем *пелерина*» (А. Кушнер), «*пустив на буфы бархат* кардинальский, / *цветок вступает* в скудный мой чертог» (Б. Ахмадулина 1985).

Интересно, что в подобных контекстах предикат, у которого в норме не ощущается метафорического значения, благодаря сочетанию с названием предмета одежды может приобретать его: «Светило дня <...> *Встает* над бездной океана *В кровавой ризе* без лучей» (В. Бенедиктов 1838).

В поэзии XVIII — начала XIX в. такие тропы включаются в аллегорические описания зимы, осени, весны и т. п., например, у Г. Державина: «Идет седая чародейка [Зима], Косматым машет рукавом», «Идет осень златовласа, Спелые несет плоды; Красно-желта ее ряса Превратится скоро в льды». В таких контекстах степень персонификации, безусловно, высока. В языке художественной литературы XX–XXI вв. образы ночи, зимы, осени, весны с включением в них названий тканей, одежды могут сохранять возвышенную стилистическую окраску, относясь к поэтической лексике (*одеянье, убранство, риза, мантия, порфира, багряница* и пр.), например: «В длинном черном *одеяньи*, В сонме черных колесниц, В бледно-фосфорном сияньи — Ночь плывет путем цариц» (А. Блок 1904) (ср. образ конца XVIII в.: «В черной *мантии* волнистой, С цветом маковым в руках И в короне серебристой — В тонких, белых облаках [Ночь]» (И. Дмитриев 1796)).

Чаще, однако, эти образы разнообразятся путем использования совсем других элементов семантического класса «Ткани, одежда». В литературе XX в., как отмечает Н. А. Кожевникова, «характер развития некоторых устойчивых смысловых связей определен общей тенденцией к снижению, обытовлению образа» [Кожев-

никова 1995: 57]. Класс образных обозначений «Одежда» в этот период пополняется бытовыми обозначениями, часто имеющими сниженную стилистическую окраску: *трико*, *бурка*, *зипун*, *тряпье*, *лохмотья*, *порванное белье* и пр. Например, *ночь*, *полночь* — в *трико*: «В потерянной комнате пахло молью И полночь скакала в черном *трико*» (В. Шершеневич), в *бурке*: «На затылок хребет заломивши Кавказский, В черной *бурке* проносится южная ночь» (П. Антокольский), *весна* — в *трико*, *зипуне*, *тряпье*, *порванном белье*: «Да, да, конечно — напомнить: на красной трапеции В зеленом *трико* Весна» (А. Мариенгоф), «Вернулась весна в апреле — хмельная, в *зипуне* нараспашку, прошла по лугам...» (И. Соколов-Микитов 1930–1958), «Все молчит: зверье, и птицы, И сама весна. Словно вышла из больницы — Так бледна она. В пожелтевшем, прошлогоднем Травяном *тряпье* Приползла в одном исподнем, *Порванном белье*» (В. Шаламов 1937–1956).

Кроме различных персонифицирующих предикатов, в одном контексте с названиями одежды и головных уборов употребляются **соматизмы**: *грудь*: «Где, роскошным белым *шарфом* Облекая неба *грудь*, Перекинут Млечный Путь» (В. Бенедиктов 1838–1850), *чело*: «Смурой *шапкой* нависли туманы Над *челом* побелелым холодной земли» (Л. Мей 1851), *лик*: «Тучи раздвигая и шатаясь, Красным *сарафаном* прикрываясь, Проступает бабий *лик* луны» (П. Васильев 1936), «*Лик* березы — под *фатой* Подвенечной и прозрачной» (Б. Пастернак 1957), *плечи*: «В *плащ-палатку* листья одета, *Плечи* яблонька подняла» (С. Орлов, 1940-е гг.), «А сопки, / по-человечьи / продрогнув до синевы, / кутают круглые *плечи* / в бурую *шаль* листья» (Р. Казакова 1962), *колени*: «Месяц выкругил *колени* / из-под юбки облаков» (В. Маяковский 1929), *тело*: «Магнолия в белом *уборе* Склоняла туманное *тело*» (Н. Заболоцкий 1947).

Значительную группу персонифицирующих метафор и сравнений, которые употребляются в одном высказывании с тропами — названиями одежды, составляют **обозначения лиц**. Эти обозначения весьма разнообразны: «Ночь, как прелестная *арабка*, в звездном *покрывале* гляделась уже в померкшем зеркале Камы» (А. Бестужев-Марлинский 1832), «Уходит гордый *паладин* [день]; От золотой его *одежды* Осталась бурая *кайма*» (И. Анненский 1903), «Праздничной *мещанкой* в кружевной *косынке* Вышла в пестрых тучах красная луна» (Н. Тихонов 1915–1923), «А дуб стоит в своей короткой *кожанке* Чуть загулявшим *ветераном* осени» (И. Елагин 1967–1973), «А дуб в *кафтани* рваном Стоит, на смерть готов, Как перед Иоанном *Боярин Колычев*» (А. Тарковский 1973).

Некоторые из обозначений лиц в таких контекстах повторяются в разных произведениях и образуют ряды семантически близких друг другу элементов, характеризуя разные предметы сравнения, например *царь*, *царица*, *монарх*, *властелин*: «Красуясь в *наряде* богатым, Природа *царицей* глядит» (П. Вяземский 1848), «в *риз*е золотой, В огнях и пурпуре сокрылся *царь* дневной [солнце]» (К. Р. 1899), «[Ара-рат] В огромной *шапке* *Мономаха*, Как *властелин* окрестных гор, Ты взнесся от земного праха В свободный, голубой простор» (В. Брюсов 1916), «В *горностаевых* *мантях* ели, Как *монархи*, спускаются с гор» (И. Елагин 1982–1986), *старец*, *старуха*: «И замолк сурово *старец* [дуб] Под своєю *ризой* снежной» (К. Фофанов 1887),

«седьмая Приходит осень <...> старуха в желтый плед Закутана, но вздрагивает зябко» (И. Северянин 1912), «В багряных шугаях осины Умильной причастниц-старух» (Н. Клюев 1915), «и роза — / бедная старуха — // стоит, / лишившаяся слуха, // перед раскинутым / у гроба // былым богатством / гардероба, // стоит / над мерзлую травую, // тряся / червивой головою» (С. Кирсанов 1964), *школьница, девочка, инфанта*: «Березы, вы школьницы! Полно калякать, Довольно скакать, задирая подошлы!» (Н. Заболоцкий 1949), «На ветру они [елочки] машут ветвями И, зеленые, в платьях до пят Выступают гуськом перед нами, Как инфанты Веласкеса, в ряд» (А. Кушнер), «Ах, дождь грибной, летящий дождь грибной, / как девочка, пронизанная солнцем, / проходишь ты сибирской стороной, / и сарафан твой радугами соткан!» (И. Волгин 2015), *младенец, ребенок*: «младенец двухнедельный [елка] / уже с иголки, / нательной / зеленой шубкою покрыт» (Б. Корнилов 1934), «сбегал по извилистому буераку ручей, плотно укрытый теперь глубоким снегом, как прячется под горою пухового одеяла с головой укрытый ребенок» (Б. Пастернак 1958), *невеста*: «Роща, словно невеста, в осенних лучах Обновленным убором сияла» (С. Надсон 1881), «Верба-невеста, молодка пригожая, Зеленью-платом не засти зари!» (Клюев 1912), «Сияй невестой в белой сетке, Черемуха моя!» (В. Хлебников 1921), *вдова*: «Заплаканная осень, как вдова В одеждах черных, все сердца туманит...» (А. Ахматова 1921), «всю ночь о крышу В отрешьях, как вдова, колотится листва» (А. Тарковский 1963).

Надо отметить, что зачастую устанавливается соответствие названий некоторых видов одежды (чаще всего связанных с их назначением) определенному кругу обозначений лиц, например названия церковной одежды: *риза, ряса, схима, фелонь, манатья* — сочетаются с образными обозначениями *священник, иерей, молчальник, монахиня, схимница*: «молчальник-лес под лиственной схимой» (Вяч. Иванов 1907), «Ночь, как священник в черной рясе, Степь обходила, рожь кропя» (В. Нарбут 1909), «Вон обезглавлен иерей — Сосна в растерзанной фелони» (Н. Клюев 1929–1934), «Скоро ночь-схимница / махнет манатей на море, / совсем не античной» (М. Кузмин 1921), «[береза] Монахиней одна покой обходит вечный, С нездешним холодком на ризах дождевых» (Н. Матвеева 1978), ср. также другие случаи: *мантия — кардинал*: «Солнце! / Чего расплескалось / мантией? / Думаешь — кардинал?» (В. Маяковский 1916–1917), *пеленки — ребенок*: «Ребенок — облако Выходит Из пеленок гор» (Н. Асеев 1933–1938), *пеплум — римлянка*: «Ночь-римлянка влачит свой белоснежный пеплум» (Б. Ахмадулина 1985).

Денотатам, соответствующим образному обозначению одежды (ткани), и обозначению одетого в нее (покрытого ею) субъекта, свойственно широкое варьирование: снег, дождь, свет, тьма, туман, дым и т. д. могут быть одеждой деревьев, гор, земли, воды, неба, солнца, луны, города, дома и т. д.

Приведем примеры разнообразных денотатов, соответствующих тропам с образным инвариантом «Одежда и головные уборы деревьев»:

снег: «Покрыта парчевым блестящим одеяньем, Стояла предо мной гигантская сосна» (А. Апухтин 1883), «Выпал свежий снег. Все деревья увесились новыми белыми уборами» (К. Бальмонт 1908), «И к крылечку береза свесила

Снежный девичий свой *наряд*» (Вс. Рождественский, 1930-е гг.), «И вот в задумчивых *повойниках* Деревья бродят между хатами, Расселся снег на подоконниках, И стали окна бородами» (Л. Лавров 1927), «Крещенский мороз, в *шубах* — голубого снегового меху — деревья, на шестах полощутся флаги» (Е. Замятин 1923), «Где сосны в *шубах* и в *тулупах* ели» (Н. Заболоцкий 1936), «Вокруг белеющих прудов — Кусты в пушистых *полушубках*» (С. Маршак 1955), «В снежной *бурке* темный лес» (М. Комиссарова 1963),

иней: «На высоте пустынных скал, Под *ризой* инеев пушистых, Как сторож пасмурный, стоял Дуб старый, царь дубов ветвистых» (А. Полежаев 1832), «И хрустальные, как в сказке, Деревя свои *подвязки* Опустили с бахромой» (К. Фофанов 1906), «В *одежде* кристаллической своей Стоят деревья» (Н. Заболоцкий 1947),

дождь: «*Кокошник* нахлобучила Из низок ливня — парось» (Б. Пастернак 1916),

туман, марево: «Здесь темный ряд лесов под *ризою* туманов» (П. Вяземский 1815), «Лимоннолистный лес Драприт стволы в туманную *тунику*» (И. Северянин 1912), «Ельник в маревных *пеленках*» (Н. Клюев 1916),

свет: «Любо мне, чуть с вечерней зарей Солнце, лик свой к земле приближая, Взгляды искоса в рощу бросая, Сыплет в корни свой свет золотой, Багрянистой *парчой* одевает Листьев матовый, бледный испод» (К. Случевский 1898), «Зорька в *пестрядь* и лыко Рядит сучья раakit» (Н. Клюев 1914–1915), Укутавши плечи *платком* заката, Вздыхает черемуха у крыльца (Н. Рыленков), «Ясени в лунных *косынках*» (Н. Клюев 1922), «И если прожектору *портянками* света Деревья обернуть взбрело <...>» (Б. Земенков 1920),

мгла, сумерки: «И, как *плащом* одеты мглою Стоят священные леса» (С. Надсон 1878), «Деревьям, напялившим драные *фраки* сумерек, — качаться, махать руками в подражание дирижерам, пугалам и людям от ветряков — мукомолам» (С. Соколов 1980),

дым: «Ловили елки ключья дыма И кутались в них, как в *платки*» (В. Соколов);

«Одежда и головные уборы земли»:

снег: «Только земля, как красotka села, прирядившись в обедне, Взденет на пестрый наряд свою белую новую *шубу*» (М. Дмитриев 1840-е–1860-е гг.), «В снег оделися поля, Облеклась в *тулуп* нагольный Православная земля» (И. Аксаков 1847–1850), «Позабудь соловья на душистых цветах, Только утро любви не забудь! Да ожившей земли в неживших листьях Ярочно-черную грудь! Меж лохмотьев *рубашки* своей снеговой Только раз и желала она, — Только раз напоил ее март огневой, Да пьянее вина!» (И. Анненский 1906), «Вся под *фатой* хрустящей снега, Земля невестится, стыдась» (С. Городецкий 1927), «Снежный *саван* сходит лоскутами, За неделю побурев едва. На пригорках и буграх

местами Показалась прелая трава. И земля, покорствуя сурово, И страшна, как Лазарь, и смешна, В *рубнице* истлевшего *покрова* Восстает из гробового сна» (А. Штейнберг 1948),

туман: «Смурой *шапкой* нависли туманы Над челом побелелым холодной земли» (Л. Мей 1851), «Солнце садится за лесом, луга закрываются на ночь *фатой* из тумана» (Н. Лесков 1860), «и, закрывши очи, Земля слабеющей рукой Спешит, как *пологом*, туманом Прикрыть усталый облик свой» (К. Случевский), «Туман окутал влажным *пледом* Поля и темный косогор» (В. Нарбут 1909),

мгла, тьма, ночь: «Осенний вечер, темнея, кутал в *саван* землю и уж темный плыл над городом, сливал и смешивал дома и фабричные трубы» (А. Ремизов 1908), «Сегодня Земля, вся Земля, рабочая, Розовая в улицах и зорях, Сбрасывая черную *блузу* ночи, Нашим песням звенит и вторит» (С. Обрадович 1920-е–1950-е гг.),

свет, дождь: «любил ее [землю] в *ризе* солнечных лучей и под *фатой* дождя» (С. Сергеев-Ценский 1904),

природные зоны: «Земля одета в золото пустынь, В цветной *костюм* долин и плоскогорий (П. Васильев 1930)

«Одежда и головные уборы неба»:

тучи, облака: «И бездонное небо, то со своим ночным *пологом*, вышитым звездами, то с голубым шатром дня, у коего маковкой было солнце, то в бурной *ризе* из туч, так величаво и таинственно восставало над любящимися, что они безмолвно терялись в созерцании и в разгадывании» (А. Бестужев-Марлинский 1833), «Небо целый день моргает (Прыснет дождик, брызнет луч), Развивает и свивает Свой *покров* из сизых туч» (М. Волошин 1901–1902), «А маленькое небо сквозь *белье* облаков загорячилось Бормотливым дождем на пошатнувшиеся города» (В. Шершеневич 1913–1915),

звезды: «Где, роскошным белым *шарфом* Облекая неба грудь, Перекинут Млечный Путь» (В. Бенедиктов 1838–1850),

ночь, мгла: «Звезда божественной Киприды! Люблю я ранний твой восход, В часы, как ночь своей *хламидой* Восток туманный обовьет» (А. Майков 1841), «Точно небо наклонилось над землей И над ней, беззвучное, смеется, Все как *саваном* окутанное мглой» (К. Бальмонт 1897), «Небо, как *шапку-невидимку*, стало сдирать с себя светлую сетчатую ночь, обманно на него наброшенную» (Б. Пастернак 1930),

снег: «Снег идет, снег идет, Словно падают не хлопья, А в заплатанном *салоне* Сходит наземь небосвод» (Б. Пастернак 1957).

Кроме совокупности образных контекстов, описываемых с помощью названий тканей и изделий из них, которую можно назвать «Некто в одежде» и непосредственно связанной с ней ситуацией одевания, встречающихся в художественных

текстах наиболее часто, обозначения рассматриваемого класса опорных слов участвуют и в описании разных других образных ситуаций, в которых участвуют изделия из тканей:

«Раздевание, отсутствие одежды».

Раздетыми предстают, например,

земля: «Вода не убирается, Земля *не одевается* Зеленым ярким *бархатом*, И, как мертвец *без савана*, Лежит под небом пасмурным Печальна и *нага*» (Н. Некрасов 1863–1876), «Земля, к чему шутить со мною: *Одежды* нищенские *сбрось* И стань, как ты и есть, звездой, Огнем пронизанной *насквозь!*» (Н. Гумилев 1917),

деревья: «*Отбросив белье* до последнего листика, Сады похабно развалились в июле» (В. Маяковский 1914), «Дождь дороги заболотил, Ветер режет их стекло. Он *платки срывает* с ветел И *стрижет* их наголо» (Б. Пастернак 1956),

месяц: «А ночь разгоралась — Каждую летней звездой величалась, С месяца словно *рубаху сняла*, Все огоньки по болотам зажгла» (Мей 1858),

ночь: «И тогда уже — *скомкав* фонарей *одеяла* — / ночь излюбилась, похабна и пьяна» (В. Маяковский 1913).

«Переодевание».

Переодеваются:

река: «Луна, как вражий барабан, Над буераками повисла, И окровавленный *жупан* *На капюшон сменила* Висла» (Н. Клюев 1914–1916),

море: «[море] Как безрассудно ты порой *Меняешь нежное убранство* *На плац* тревоги боевой» (В. Кириллов),

луна: «Точно раковина, небо на закате Отливает перламутром и багровым, И луна *дневное беленькое платье* На глазах *сменила золотым покровом*» (В. Янковская 1939),

солнце: «*Солнце плац сменило голубой* *На* чернейшую в сезоне *тучу*» (Л. Мартынов 1981),

ночь и день: «А в чаше / *Ночь и День* / *Меняются плащами*» (Н. Матвеева 1973),

земля: «Снег тает... Сунув *шубу* в гардероб, Поспешно обнажается земля, Чтоб облачиться с ног до головы *В одежду из сверкающей лисьей*» (Л. Мартынов 1954),

«Создание ткани, нитей, изделий из ткани и нитей». Эта ситуация предполагает активного деятеля, она образно изображает следующие денотаты:

свет / тьма: «Вчера, когда закат, Алея, догорал И на больничный сад Прозрачный *саван ткал...*» (К. Фофанов 1895), «[заря] Вышла *ткани ткать* на небо, Ткала ало-ало-ало, Небо тканью покрывала» (С. Городецкий 1905), «*Ткут* золотые *хитоны* Звездные руки для вас» (Н. Клюев 1908), «*Ночь пряжу прядет* из

волокон Пронизанной светом волны» (Вяч. Иванов 1911), «Туча *кружево* в роще *связала*» (Есенин 1915), «И в час, когда сумерки *вяжут*, Как бабка, косматый *чулок*» (Н. Клюев 1916), «Чтоб сумерки *выткать*, в алмазных оборках Уселась заря на пуховый бугор» (Н. Клюев 1921), «Нас разделяют снежные простыни, Их *полотно* из голубого льна *Наткала* нам разлучница-луна» (Зенкевич 1943),

листья, хвоя: «И ветки хрупкие крестами Кудрявил ясень и *сплетал Узоры кружева* листьями, Что опахалами держал» (В. Нарбут 1909), «Ах ты, ель-кружевница трущобная, <...> Ты ж *сплетаешь* зеленое *кружево*, От коклошек ресниц не сдымаючи» (Н. Клюев 1915), «Лес прозрачные *узоры Вяжет*, сам не веря яви (В. Горянский 1915),

водные объекты: «Как баба, *выткала* за сутки Речонка сизое *рядно*» (Н. Клюев 1919),

дождь, капель: «Ветер, рыдая, *прядет* тонкие *нити* дождя» (М. Волошин 1907), «Пьяная капель, Усердно путаясь, концы теряя, *Сучила нити из кудели* серой, Свисавшей с крыш» (П. Семынин 1940-е — 1950-е),

снег: «Ткачиха-метель напевает в окно: На саван повольнику *ткися, рядно*» (Н. Клюев 1913), «У окна, опоздавши к спектаклю, *Вяжет* вьюга из хлопьев *чулок*» (Б. Пастернак 1928), «*Ткет* тишина Равнодушно и мудро Теплых снегов *оренбургский платок*» (П. Шубин 1939).

облака: «Земля, как старчище-рыбак, Сплетает *облачные сети*, Чтоб уловить загробный мрак Глухонемых тысячелетий» (Н. Клюев 1916–1917).

Встречаются и ситуации **шитья и вышивания**, хотя и реже, чем ситуации ткачества и прядения: «На суровую нитку пространство впрок *зашивает* дождем <...>» (И. Бродский 1961), «*Расшиты* снега как *рушник* по краям, / яранское солнце узор вышивает...» (С. Давыдов 1980-е).

«Расстиланье, развешивание ткани, изделий из тканей, нитей». С помощью этой образной ситуации чаще всего изображается **мрак, сумрак**: «Лишь благосклонный мрак *раскинет* Над нами тихой своей *покров*» (А. Пушкин 1817), «Сумрак тайно сблизил ветви, Сделал скалы смутно-серыми И внизу *развесил сети* Над проливами и шхерами» (В. Брюсов 1906), и особенно часто — **наступление ночи**, с широким набором разных тканей и изделий из тканей: *покров*: «Бурливый лес, чернея, утихает, Певец зари умолкнул соловей И ночь свои *покровы расстилат* И тьма легла на поприще мечей (Н. Языков 1825), Но вот полночь свинцовый свой *покров* По сводам неба *распустила* (М. Лермонтов 1829), Ночи *стелют* свой черный *покров* (К. Бальмонт 1895), И темной *скатертью расстелет* Над морем ночь родной *покров*» (П. Васильев 1926), *парча*: «А когда *парчой* звездистой Ночь *окинет* горний свод» (А. Майков 1838), *шелк*: «Солнце канет за уступом, ночь *протянет* черный *шелк*» (В. Брюсов 1907), *шатер*: «Ночь *расстилат* свой *шатер* На мира божьего простор» (К. Павлова 1843), *полог*: «И седая полночь *полог расстилат*» (С. Надсон 1879), *одеяло*: «<...> ночь *раскинула* над усталой землей свое прохладное *одеяло*» (Н. Лесков 1865), *полотно*: «Ночь *разворачивала* из проема в проем Твердое, плотное укатанное *полотно*» (А. Тарковский 1968).

Реже эта ситуация описывает другие части суток:

день: «День морозно-золотистый *Сети тонкие расставил*» (В. Ходасевич 1906), «Злые завесы заката *растянул* над входом день» (В. Брюсов 1907),

вечер: «Красный вечер за кукуном *Расстелил кудрявый бредень*» (С. Есенин 1916),

а также **зарю:** «Глянь-ка, заря *бахрому Весит* на звонницы сосен» (Н. Клюев 1917),

лунный свет: «<...> месяц показался из-за горы. Будто дамасскою дорогою и белою, как снег, *кисею покрыл* он гористый берег Днепра...» (Н. Гоголь 1831–1832), «И месяц высокий, дробясь серебром, В полях *выстилает ковер за ковром*» (К. Случевский), «Сребристый *стелет лен* Селена По влажным, топистым лугам» (М. Кузмин 1919),

солнечный свет: «Растрепало солнце волосы — Без кудрей, мол, я пригоже, На продрогший луг и полосы *Стелет* блестящие *рогожи*» (Н. Клюев 1915).

Кроме различных природных явлений, связанных со светом, ситуация расстиланья, развешивания ткани характеризует **растительный покров земли** — траву и цветы весной: «Весна во всех местах Нам взор свой ослабляет, В зеленых муравах *Ковры* нам *подстилает*» (Г. Державин 1792), «Весна *покров расстелет* свой, И запестреет луг» (А. Майков 1851), опавшие листья осенью: «*Ковер* шафранный расстелила *осень*» (П. Васильев 1927), «В мире, кажется, только и царствует осень, / к зиме *выстилая* лоскутное *одеяло*» (М. Луконин 1944–1950), листья на деревьях: «Осень *развесила* красные *ткани*» (В. Ходасевич 1905), «Вновь сентябрь на наши города *Невода кидает* золотые» (А. Городницкий 1964),

снег: «Но лишь только свой белый *ковер* зима *разостелет*...» (М. Дмитриев 1846), «Валит снег и *стелет шаль*» (С. Есенин 1914), «Выйди в полночь. Площадь белая *Стелет саван* у реки» (В. Зоргенфрей 1922), «Вот и снова декабрь *Расстилает холсты*, И узорчатым хрустом Полны мостовые» (И. Ратушинская 1983),

дождь: «Как *флером* даль полей *покрыв* на полчаса, Прошел внезапный дождь косыми полосами» (И. Бунин 1889–1895), «День продирался сквозь тучи спросонок, *Дождик развесил* свои *невода*» (Вс. Рождественский),

туман: «Повсюду *портпледы* *разложит* туман» (Б. Пастернак 1916),

облака: «Вечерами, вечера весенние — светлые, *раскидывал* тихий ветер шелковые облачные *невода*, ловил месяц» (Л. Леонов 1923),

звезды: «Там Млечный Путь, как *кисею* / Сквозную — / — *Раскрыл* / Свой путь» (Белый 1931)

и противоположная ситуация — «**Снятие, поднятие покрыва:**

наступление утра: «Вот светило дня *сорвало* Темной ночи *покрывало*» (В. Бенедиктов 1836), «Эос *поднимала* алыми перстами Темные *покрыва* ночи» (Я. Полонский 1859),

рассеивание тумана: «Гаврида-красавица вся предо мной. Стыдливо к ней крадется луч золотой И гонит слегка ее сон чародейный, Завесу тумана, как *полог кисейный*, *Отдернул* и перлы восточные ей Роняет на пряди зеленых кудрей» (В. Бенедиктов 1843), «Утро, туманное *сняв покрывало*, Шло гулять на поля» (В. Каменский 1938),

таяние снега: Весна, как волшебник неожиданный, Пронесется в лучах, и растопит снега и угонит, Словно взмахом одним с яркой озими *сдернет покровы* (Майков 1859).

Кроме описанных выше часто повторяющихся образных ситуаций, изображающих действия человека с тканями, можно отметить и ряд других, более редких, ситуаций:

«Поднятие, вывешивание знамени»: «Солнце *знамя* свое *распустило*» (Н. Щербина 1840), «И снова в небо прынула, Где, *вскинув алый флаг*, Выходило солнце рдяное, День начинался так» (А. Прокофьев), «Веселое летнее солнце выскакивает из полена И *поднимает* немедленно Трепещущий огненный *флаг!*» (В. Солоухин 1960), «на *флагшток / взвил апрель / флаг заката*» (С. Кирсанов), «Осень ранняя *развесила Флаги* желтые на вязах» (А. Ахматова 1911), «Даже рощи — И те повстанцами *Подымают хоругви* рябин» (Есенин 1921), «Весна *развернула зеленое знамя*» (Э. Багрицкий 1927),

«Поднятие паруса»: «И синяя ночь *распустила* над миром свои *паруса*» (И. Анненский 1902), «Вот *ставит* ночь свои *ветрила* И тихо по небу струится» (Н. Гумилев 1916), «Вижу, выйдя за порог: В зареве леса, Вижу — огненный восток *Поднял паруса!*» (А. Прокофьев), и противоположная ситуация: «*Опустил* свой *парус* рыбарь-день» (Н. Клюев 1908),

«Разрывание, разрезание ткани»: «Так лет мимотекущих бремя Несем безропотнее мы, Когда железным зубом время Нам *взрежет бархат* вечной тьмы» (Белый 1907), «*Простыни* вод под брюхом были. / Их *рвал* на волны белый зуб» (В. Маяковский 1912), «В овраге снежные *ширинки Дырявит* посохом закат» (Н. Клюев 1915), «Гимназия ремонтировалась, и воздух, как швеи *мадаполам* на зубах, *пороли* резкие стрижи...» (Б. Пастернак 1918), «Мне запомнится таянье снега <...> Беспокойная близость природы, *Разорвавшей* свой белый *покров*, И косматые шумные воды Под железом угрюмых мостов» (А. Тарковский 1951), «Золотое *полотно Режет ножницами* осень» (Ю. Мориц),

«Полоскание одежды»: «В овраге снежные *ширинки Дырявит* посохом закат, *Полощет* в озере, как в кринке, Плеща на лес, *кумачный плат*» (Н. Клюев 1915), «Комната, присев и раскорячась, Стен *белье полощет*, — видно жестко Накрахмалила углы известка» (М. Зенкевич 1933), «Голубое *Моет* море, шевеля Мокрое *белье* прибоя» (Н. Зарудин 1929), «Вытянув острые шеи, березы *рубахи полощут*» (Н. Астафьева 1946),

«Расстиланье постели» — чаще всего описывает снег: «Но поздняя осень настанет: Природа состарится вдруг; <...> Ко сну горемычную клонит, И вот к ней приходит зима. Из снежно-лебяжьего пуху Спешит *пуховик* ей *постлать*»

(П. Вяземский 1848), «Здесь ночью снежная метель С своею песнею надгробной *Стлала* холодную *постель*» (К. Фофанов 1887), «Вот зима *постлала* им [рекам] *постели* Под широкой крышей ледяной, Шубою накрыли их метели, Белою одели пеленой» (С. Маршак 1949), «Ватный, байковый, метельный, *Стелет* снег свои *постели*» (М. Комиссарова 1963), «На Моховую, В прямоугольнике окна, *Перину стелет пуховую* Метель, как будто тишина На тишину ложится тихо» (А. Межиров 1970),

редко другие природные явления: «Когда *стелила* ночь росистую *постель*» (С. Есенин 1915),

«**Использование ткани в медицинских целях: перевязка, компресс**» (в таких контекстах употребляются слова *марля, бинт*). Такая ситуация характеризует облака: «И скоро облачной не хватит *марли* На *перевязки* раненому дню» (Н. Тихонов 1920–1921), снег: «Щиплет корпий зима, *Марлей* туго бульвар *забинтован*» (В. Катаев 1923), прохладу: «А вечер был недалеко, Сливал парное молоко, Лечил бальзамом раны. И слой за слоем *марлю клал* И вместо белых одеял Закутывал туманом» (В. Шаламов 1937–1956).

Встречаются и совсем редкие, можно сказать, судя по нашему материалу, индивидуальные ситуации взаимодействия человека-деятеля и ткани, например ситуация расстилания ковра под ноги высокопоставленным лицам: «И сосны, повстав и храня иерархию Мохнатых монархов, *вступали* На устланный наста оранжевым *бархатом* *Покров* из камки и сусали» (Б. Пастернак 1916),

ситуация «кто-то ловит кого-то за одежду»: «Вечер гонялся в голубом далеке За днем рыжеватым, и за черный *пиджак* его *Ловила* полночь, играя луной в бильбокэ» (В. Шершеневич 1916),

ситуация глажения: «Северная Двина <...> И хотя день и ночь *сарафан* голубой Катерами прилежно *утюжишь*» (О. Фокина 1958) и некоторые другие.

Далее следует отметить, что образный контекст взаимодействия персонифицированного участника ситуации и изделия из ткани может усложняться включением в него еще одного активного участника ситуации, например: «Лысый фонарь / сладострастно снимает / с улицы / черный чулок» (В. Маяковский 1913), ср. привоженный ранее пример: «Отбросив белье до последнего листика, Сады похабно развалились в июле» (В. Маяковский 1914), где второго участника ситуации нет.

Взаимодействие тропов с опорными словами класса «Ткани, изделия из тканей» с олицетворением, вариативность заполнения актантов указанных выше ситуаций создает огромное множество вариантов реализации смыслового инварианта тропов.

Литература

Баранов А. Н. О типах сочетаемости метафорических моделей // Вопросы языкознания. 2003. № 2. С. 55–72.

Григорьева А. Д. Поэтическая фразеология Пушкина // Поэтическая фразеология Пушкина. М.: Наука, 1969. С. 5–292.

Жирмунский В. М. Поэтика Александра Блока // Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л.: Наука, 1977. С. 205–237.

Кожевникова Н. А. Эволюция тропов // Очерки истории языка русской поэзии XX века. Образные средства поэтического языка и их трансформация. М.: Наука, 1995. С. 6–78.

Кожевникова Н. А., Петрова З. Ю. Материалы к словарю метафор и сравнений русской литературы XIX–XX вв. Выпуск 5: «Ткани, изделия из тканей». М.: Издательский дом ЯСК, 2017.

Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем. М.: URSS, 2007.

Павлович Н. В. Язык образов. Парадигмы образов в русском поэтическом языке. М.: Институт русского языка РАН, 1995. 491 с.

Панова Л. Г. Поэтическая тропика О. Мандельштама // Стил 2002. С. 233–247.

Петрова З. Ю. О семантической сочетаемости образных словоупотреблений в художественном тексте // Русистика сегодня. 1998. № 1–2. С. 138–150.

Z. Yu. Petrova

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

SEMANTIC COMPATIBILITY OF PERSONIFYING METAPHORS AND SIMILES IN A LITERARY TEXT

The article is devoted to the problem of interaction of metaphors and similes of different semantic classes in a literary text. It is suggested that each semantic class of tropes has its own most frequent directions of semantic agreement with tropes of other classes. It is noted that personifying metaphors and similes are the most active in terms of combining with elements of various figurative fields. They are often combined with tropes the images of comparison of which belong to the semantic category “Objects created by man”. Such interaction is due to the close connection between the semantic categories “Person” and “Objects” in extralinguistic reality. The class of artefact images most often combined with personifying tropes, is “Fabrics, fabric products”. The tropes of the “Clothes” subfield are characterized by the highest frequency of use in literary texts, they in themselves can create an anthropomorphic image, characterizing various natural phenomena. In most contexts, the words of the “Clothes” subfield are combined with words denoting persons and with metaphorical predicates denoting the situation of dressing. Other personifying elements can also be included in the figurative description: verbs of movement, designations of body parts, etc. Denotations corresponding to the figurative designation of clothing and of the subject dressed in it (covered by it) are characterized by wide variation. The semantic basis of each trope can be presented in a variety of semantic and syntactic variants. The elements of the figurative field “Fabrics, fabric products”

are also involved in the description of various other figurative situations, except for the most frequent situation of dressing. These are such situations as “undressing”, “changing of clothes”, “weaving, spinning, knitting”, “spreading, hanging fabric” and some other, rarer situations: “raising the flag”, “tearing the fabric”, etc. Interaction of tropes with images of comparison of the class “Fabrics, fabric products” with personification, the semantic-syntactic variation of figurative situations contributes to the creation of vivid, lively, various personifying metaphors and similes.

Key words: metaphor, simile, literary text, semantic compatibility, personification.

References

Baranov A. N. [On the types of compatibility of metaphorical models]. *Voprosy jazykoznanija*, 2003, no. 2, pp. 55–72. (In Russ.)

Grigor'eva A. D. [Pushkin's poetic phraseology]. *Poeticheskaya frazeologiya Pushkina* [Pushkin's poetic phraseology]. Moscow, Nauka Publ., 1969, pp. 5–292. (In Russ.)

Kozhevnikova N. A. [Evolution of tropes]. *Ocherki istorii yazyka russkoi poezii XX veka. Obraznye sredstva poeticheskogo yazyka I ikh transformatsiya* [Essays of the history of the XXth century Russian poetic language. Figurative means of the poetic language and their transformation]. Moscow, Nauka Publ., 1995, pp. 6–78. (In Russ.)

Kozhevnikova N. A., Petrova Z. Yu. *Materialy k slovar'u metafor I sranvnenii 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 19th–20th centuries Russian literature. Issue 4: «Stones, metals»; Issue 5: «Fabrics, fabric products»]. Moscow, Izdatel'skii Dom YaSK Publ., 2017. 680 p.

Lakoff J., Johnson M. *Metafori, kotorymi my zhivem* [Metaphors we live by]. Moscow, URSS Publ., 2007. 256 c.

Panova L. G. [Poetic tropic of O. Mandelstam]. *Styl* 2002, pp. 233–247. (In Russ.)

Pavlovich N. V. *Yazyk obrazov. Paradigmy obrazov v rysskom poeticheskom yazyke* [The language of images. Paradigms of images in the Russian poetic language]. Moscow, Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences Publ., 1995. 491 p.

Petrova Z. Yu. [On the semantic compatibility of figurative word usages in a literary text]. *Rusistika segodnia*. 1998, no. 1–2, pp. 138–150. (In Russ.)

Zhirmunsky V. M. [Poetics of Alexander Blok]. Zhirmunsky V. M. *Teoriya literatury. Poetika. Stilistika* [Theory of Literature. Poetics. Stylistics]. Leningrad, Nauka Publ., 1977, pp. 205–237. (In Russ.)

О. И. Северская

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

ДУМЫ О ДОМЕ И ДЫМЕ: СЕМАНТИКА «ФОРМУЛЬНОЙ» ПАРОНИМИИ

Статья посвящена паронимическим лексико-семантическим парадигмам и устойчивым сочетаниям паронимов-аттрактантов, которые можно назвать «формульными». Автор определяет паронимию как системное языковое явление сближения сходно звучащих, но различающихся по морфемному составу и семантике слов, которое становится возможным из-за выделения в них квазиморфов, своего рода эвфонических этимонов. Исходя из того, что общеязыковые устойчивые паронимические связи мотивированы реальностью, автор предполагает, что индивидуально-поэтическая паронимическая аттракция ориентируется на языковую модель и осознается как семантическое отношение именно на ее фоне.

Рассматривая «формульные» корреляции *дома*, *дыма* и *думы*, автор показывает возможности возникновения комбинаций, формирующих парасинтаксические предикативные единства, в которых аттрактанты образуют звуковые метонимии и метафоры и расширяют свои исходные значения за счет транслируемых при аттракции дополнительных сем. Анализ материала позволяет определить *дом* как «горящий очаг», «мечту», «мысль», «черепную коробку», а *дым* и *думу* как «нечто витальное», «непроявленное», «эфмерное»; слова-аттрактанты при этом превращаются в компоненты сложносоставной номинации некоего объекта или ситуации. При этом паронимические «формульные» корреляции связывают индивидуальные или архетипические мифологемы. Данные поэтического подкорпуса Национального корпуса русского языка позволяют заключить, что паронимические связи, актуальные для определенного идиолекта, поначалу единичные, могут становиться «формульными» для множества поэтов, т. е. развиваться от индивидуального к универсальному.

Ключевые слова: паронимия, паронимическая аттракция, паронимическая формула, семантические преобразования, идиолект, поэтический язык, индивидуальное и универсальное.

Паронимическая аттракция и ее проявления в поэтических текстах — вопрос, который имеет не только свою собственную историю, но и историографию [Кадимов 2014]. Особое внимание исследователями уделяется «случайной» близости слов,

их звучания или графического облика, их взаимному притяжению, а вследствие этого — и создающемуся стилистическому эффекту: формальное сходство семантизируется, а входящие в аттракцию «похожие» слова превращаются в компоненты сложносоставной номинации некоего объекта или ситуации.

Одни видят в этом лишь языковую игру [Лаврова 2012; Мощева 2013] или «on-the-spot suggestions», т. е. спонтанные ассоциации [Priestly 2013: 219], другие — феномен лексико-семантической системы языка [Быстрова, Левицкий 1973; Григорьев 1979; Векшин 2008; Северская, 2015; Guiraud 1967; Gauthier 1973; Valesio 1974; Meul 2013]. Ближе всего к пониманию сути паронимической аттракции те, кто видят в ней механизм, переводящий паронимию как языковое явление в речевой стилистический план. По определению С. С. Иванова, на синтагматическом уровне семантизируются созвучия, мотивированные определенными парадигматическими и парасинтагматическими моделями, отражающими «языковое бессознательное» и корректируемые в конкретной речевой ситуации представлениями, характерными для индивидуального языкового сознания [Иванов 2010: 6; ср.: Конева 2016: 42]. «Сроднению» слов при этом способствует их «морфо-просодическое» сближение [Meul 2013], поддержанное к тому же «морфонологическими» процессами [Северская 2015], аналогичными общеязыковым.

Принятое во многих работах разделение паронимов на однокоренные и разнокорневые, как представляется, не имеет смысла, поскольку в случае паронимической аттракции выделяются квазиморфы, что обеспечивается системным взаимодействием эвфонических групп согласных. П. Гиро [Guiraud 1967: 93], а затем и М. Готье [Gauthier 1973: 598] называют их «эвфоническими этимонами» — структурными элементами, которые, не связывая воедино семантическое содержание и консонантный «корень», объединяют некоторые слова, обычно имеющие разные смыслы, но соотносящиеся с ключевыми словами текста. Эвфонические этимоны ведут себя как морфемы, которые, по наблюдению Е. В. Невзглядовой [Невзглядова 1969: 151], в тексте способны семантически обособляться, приобретая непосредственную связь с внеязыковой действительностью. Одновременно сохраняется их связь с абстрактным синкретическим понятием, общим для серии структурно соотносенных слов: созвучие «морфологизируется». При этом, замечает Г. В. Векшин, «одно слово “вживляет” своих агентов в другое, инверсивно “ввинчивает” элементы собственной формы в другие или, наоборот, извлекает “в преображенном виде” свое из чужого» [Векшин 2008: 244]. Инвариант морфологизированного созвучия осознается как квазиморфема, превращающая слова в определенном смысле родственные.

Важно учесть, что устойчивые общеязыковые паронимические связи мотивируются отношениями, наблюдаемыми в реальной действительности: семантическая конгруэнтность объективируется включением компонентов соответствия в одно тематическое поле и одну конситуацию [Северская 2022: 91], а индивидуально-поэтическая паронимическая аттракция ориентируется на языковую модель и осознается как семантическое отношение именно на фоне объективно присущих системе паронимических соответствий. Устойчиво воспроизводимые сопоставления аттрактантов, повторяющиеся в различных текстах разных авторов, можно назвать

«формульными». Как и другие поэтические «формулы» [Павлович 1995: 85], они представляют собой лексико-семантические парадигмы, члены которых, будучи близки по контекстуальным значениям, могут при определенных условиях заменять друг друга.

«Формульные» корреляции паронимов уже становились объектом рассмотрения — например, в «Материалах к словарю паронимов русского языка» В. П. Григорьева, Н. А. Кожевниковой и З. Ю. Петровой [Григорьев и др. 1992], которые представляют собой попытку исчисления общезыковых многокомпонентных консонантных «квазисоснов». А в неопубликованных набросках к словарю их реальных поэтических употреблений авторы отмечают факт «особой устойчивости» отдельных лексических пар внутри паронимических гнезд [Кожевникова, Петрова 2009: 411]. В числе таких устойчивых корреляций отмечаются и соответствия *дом* — *дума* — *дым* [Григорьев и др. 1992: 21], которые и станут предметом анализа в этой статье, представляющей результаты исследования, проведенного на материале поэтического подкорпуса Национального корпуса русского языка.

Самая очевидная, мотивированная денотативными связями и основанная на метонимии, ассоциация *дом* — *дым* представлена наиболее широко: *Дым из-за дома догонит нас длинными дланями...* (Маяковский); *Дома ушли в себя. Лишь дым из красных труб Свободно катится, пропитываясь небом* (Матвеева); *Девочка рисует дом, А над домом идет дым* (Клячкин) и др.

При этом *дому* может сопоставляться *дым* не из печных труб, а то, что называется *дымкой*: *...дым огней бессилен Распрямить дома, полегшие вповал* (Пастернак); *В распахнутую дверь, / В добротный запах дома, В дымок младенческого сна...* (Багрицкий).

Но любой *дым* изначально связан именно с *домом*: *Голый крест на обрыве торчит. За него зацепился случайно / бездомный геологов дым* (Шкляревский).

Благодаря паронимической аттракции в значении лексемы *дым* появляется сема '(не)отъемлемая принадлежность дома', визуализируемая с помощью образа *дыма* из печной трубы. Общей для значения слов-аттрактантов оказывается сема 'домашний очаг', которая, благодаря актуализации переносного значения слов *дым* 'о чем-то призрачном, существующем лишь в мечтах или быстролётном, быстротечном, быстро исчезающем' и *дымка* 'о том, что затуманивает мысль, сознание, взгляд и т. п.' и 'едва уловимое проявление какого-л. настроения, состояния, заслоняющего что-л. другое', может обогащаться (как и значение слова *дом*) компонентами 'мечта', 'призрак', 'мысль', 'неустойчивость', 'эфемерность'.

Другая, не менее устойчивая паронимическая корреляция *дом* — *дума* представлена, прежде всего, в форме разнообразных *дум* о *доме*: *И, закрыв глаза, на вахте Люди думают о доме, О зеленом абажуре, Чашке чая и жене* (Вс. Рождественский); *Ждут приема. Думают о доме... Кто-то сигарету закурил, Струйка дыма в лестничном проеме...* (Межиров). *Дом* присутствует в *думах* как мыслеобраз: *О прошлом вдруг нахлынут думы: Разлука с домом, пыльный шлях И слезы матери, угрюмо Так и застывшие в глазах* (Симонов), или эмоция: *Я грущу, товарищи, по дому, Дума мучает меня одна...* (Светлов).

Думы могут начинаться и за порогом дома: *Когда утром выхожу из дома, я думую, глядя на солнце: «Как оно на тебя похоже, когда ты купаешься в речке или смотришь на дальние огороды!»* (Кузмин), и в нем, причем не обязательно отождествляемом с домом говорящего: *Сколько раз я об этой встрече Тщетно думал в чужих домах...* (Войцеховский).

Думы буквально «живут» в доме, что нередко подчеркивается генитивной метафорой со значением неотторжимой принадлежности дом дум: *Я деревом, которое боролось, вступаю в дом моих растущих дум* (Петров).

Иногда эти две звуко-смысловые линии пересекаются в одном контексте: *Из дома, как из черепной коробки, где много дум, и дыма, и забот, мы вышли в сад* (Петров), дом предстает как вместилище, «жилище» дум и дыма, транслируя значениям последних сему 'витальность', при этом дым согласуется с думой через компоненты 'мечта', 'мысль'.

Это позволяет поэтам объединить думы и дым в самостоятельную паронимическую пару с имплицитным коррелятом *дом: аттракция всех трех компонентов имплицитно и метафорическое осмысление дома как черепной коробки, а дыма (дымки) как мысли.

Паронимическая аттракция (ПА) иногда поддерживается параллелизмом: *Дерева веющие в мерцающих венцах, улыбка нищего, тень дыма, тень думы — вижу все...* (Набоков), — основанием сравнения становится компонент тень, указывающий (в соответствии со словарными значениями) на слабый признак чего-либо, неясность очертаний, непроявленность, призрачность того, о чем идет речь. Но и дым — это нечто воздушное, полупрозрачное, рассеивающееся (буквально), и думы могут воспарять, быть рассеянными (фигурально).

Сильную паронимическую аттракцию можно наблюдать и тогда, когда дым и думы объединяются сочинительной связью в одном образном контексте: *Слежу за голубками дыма и думую...* (Соллогуб); здесь метафора-сравнение голубки дыма акцентирует в значении лексемы дым признаки 'сизый' (с семой 'неопределенность, невыраженность' в обозначении цвета) и 'летучий', и эти признаки сообщаются думе, на которую указывает однокоренной глагол (вспомним и про полет мысли и традиционный для поэзии образ мысли-птицы).

В устойчивых паронимических «формулах» дым и дума связаны разнонаправленными отношениями включения: *Ты сулишь нам просторы Атлантики, Ну а мы в дыму папирос Будем думать о старой романтике Золотых на ветру берез* (Васильев); *Мелькают пашень дальних пятна, А в думах дым и в песнях лед, — Не скоро я вернусь обратно...* (Б. Соловьев), в пределе указывающими на неотторжимую принадлежность одного другому: *ветер думает стремительную думу / — одну, осеннюю, и дождь прозрачен так, / как будто думы той сиреневому дыму / он цвет свой никакой отплясывает в такт* (В. Казаков), ср. *Неподвижно в кольца дыма Черной думы врезан дым...* (Анненский), где генитивная метафора-сравнение дым думы как будто вырастает из реалии.

Отметим еще одно «формульное» сочетание, в равной степени присутствующее в быденной речи, фольклоре и поэзии: *родимый дом*. Паронимическая аттракция

консонантного метатетического типа, связывающая корни *-род-* и *-дом-*, поддерживается вокалическим расподоблением квазиморфем *-дим-* и *-дом-* с сильным консонансом, что помогает словосочетанию превратиться в знак единого понятия. В этом случае интересны случаи «оживления» стертой паронимической аттракции либо за счет образности, подчеркивающей идею рождения и вскармливания: *Дом родимый* — *ствол смолистый, Пьющий сок земли корнями* (Полонская), либо за счет наложения семантических планов идиом и перестройки паронимически оформленной метафоры: *дом родимого отца* (Твардовский) — это и *отчий дом* одновременно, а *дом, родимое место* (Маяковский) — это и *родимый дом*, и *родные места*, и нечто отмеченное *родимым пятном, «родинкой»*. Интересно, что это сочетание целиком входит в ПА, притягивая к себе «формульные» компоненты: *Хорошо весною Думать под сосною, Улыбаясь в дреме, О родимом доме* (Есенин).

Эти связи универсальны, но могут по-разному актуализироваться и иметь уникальные расширения в конкретных идиолектах. Нередки случаи «цитирования», например: *Здесь, меж вами: домами, деньгами, дымами, Дамами, Думами...* (Цветаева), ср. *Ни дома, ни дыма, ни думы, ни дамы, Ни даты, отбитой былыми годами...* (Антокольский). С одной стороны, в обоих случаях представлена стандартная цепочка: *дом* — *дым* — *дума*, с другой — индивидуальное ее «наращение», продолженное в цитирующем тексте: (*[дом — дым — дума]* — *дама*) — *дата*, в последнем случае вокальное расподобление дополняется консонантным. Кроме того, паронимические связи, актуальные для определенного идиолекта, поначалу единичные, могут становиться «формульными» для множества поэтик, т. е. развиваться от индивидуального к универсальному.

Важно отметить и то, что устойчивые паронимические корреляции, как справедливо заметил М. Ю. Лотман, объединяют не случайные слова, а своего рода мифологемы [Лотман М. 1979: 103], и рассмотренная «формульная» паронимическая парадигма это как нельзя лучше подтверждает.

Архетип «дома» связан с представлениями о пространстве, которое, с одной стороны, космично и отражает модель мироздания, с другой — связано с микрокосмом, идентичным человеческому «я», а оборотной стороной мифологемы *дома* можно назвать *бездомность духа*, неприкаянность, поиск «дома души». Что касается «души», то ее часто представляют в виде *дыма* (пара, тумана, маленького облачка). А силу души, как известно, составляют чувства и мысли, т. е. *думы*. Кроме того, мифологема «дым» имеет и другие значения: суетность, тщета, ничтожность, мишура, которые тоже могут транслироваться «думам» и «дому».

Таким образом, «формульные» паронимические корреляции можно назвать и маркерами мифокультурных архетипов, лежащих в основе образов, которые, по наблюдениям Н. В. Павлович [Павлович 1995: 54], не существуют изолированно, а входят в ту или иную парадигму, а иногда и в несколько лексико-семантических парадигм. Системные языковые связи паронимов, чьи квазиморфы объединяют эвфонические этимоны, обозначают векторы развития все новых образных парадигм — по линиям звуковых метонимий и метафор, поскольку парасинтаксические связи аттрактантов всегда активизируют отношения предикации.

Литература

Быстрова Л. В., Левицкий В. В. Фонетическое сходство семантически связанных слов // *Zeitschrift für Phonetik, Sprachwissenschaft und Kommunikationsforschung*. Bd. 26. Hft. 6. Berlin: Akademie-Verlag, 1973. S. 501–601.

Векшин Г. В. Метафония в звуковом повторе (к поэтической морфологии слова) // *Новое литературное обозрение*. 2008. № 90. С. 229–250.

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

Григорьев В. П., Кожевникова Н. А., Петрова З. Ю. Материалы к словарю паронимов русского языка. М.: ИРЯ РАН, 1992. 293 с.

Иванов С. С. Лингвистический статус и функциональные возможности паронимии в системе современного английского языка: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. Нижний Новгород, 2010. 21 с.

Кадимов Р. Г. Об историографии паронимической аттракции // *Евразийский Союз Ученых*. 2014. № 7–8. С. 46–48.

Кожевникова Н. А., Петрова З. Ю. О словарном описании паронимии // *Кожевникова Н. А. Избранные работы по языку художественной литературы*. М.: Знак, 2009. С. 409–412.

Конева Е. А. Паронимия — паронимазия — паронимическая аттракция: к трактовке понятий // *Теория языка и межкультурная коммуникация*. 2016. № 2. С. 39–43.

Лаврова Н. А. Контаминация и паронимическая аттракция // *Уральский филологический вестник*. Серия: Язык. Система. Личность: лингвистика креатива. 2012. № 3. С. 93–99.

Мощева С. В. Паронимическая аттракция как средство графической экспрессии (на материале текстов масс-медиа) // *Вестник Костромского государственного университета*. 2013. № 1. С. 76–78.

Павлович Н. В. Язык образов. Парадигмы образов в русском поэтическом языке. М.: Наука, 1995. 491 с.

Северская О. И. Паронимическая аттракция как феномен межуровневого взаимодействия в языке и тексте // *Основные тенденции развития поэтического языка в XX–XXI вв. Языковые уровни и их взаимодействие* / Отв. ред. Н. А. Фатеева. М.: ИЦ «Азбуковник», 2015. С. 20–107.

Северская О. И. Денотативный и сигнификативный компоненты паронимической аттракции // *Верхневолжский филологический вестник*. 2022. № 2 (29). С. 89–98. <http://dx.doi.org/10.20323/2499-9679-2022-2-29-89-98>.

Gauthier M. Les equations du langage poétique. Thèse du Docteur d'Etat. Lille: Ed. Univ. de Lille, 1973. 624 p.

Meul C. Variable conditioning of a morphological mechanism // *Cruschina S., Maiden M., Smith J. Ch. (eds.) The Boundaries of Pure Morphology. Diachronic and Synchronic Perspectives*. Oxford: Oxford University Press, 2013. Pp. 68–94.

Priestly T. S. M. One idiosyncratic strategy in the acquisition of phonology // *Vihman M., Keren-Portnoy T. (eds.) The Emergence of Phonology: Whole-word Ap-*

proaches and Cross-linguistic Evidence. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. Pp. 217–237.

Valesio P. Paronomasia and the articulation of phonological rules // Proceedings of the XI Int. Congress of linguists. Bologna — Milano, 1974. Pp. 1006–1016.

O. I. Severskaya

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

(Russia, Moscow)

oseverskaya@yandex.ru

DOM ‘HOUSE’, DYM ‘SMOKE’, DUMA ‘THOUGHT’: SEMANTICS OF PARONYMIC FORMULAS

The article is devoted to paronymic lexico-semantic paradigms and stable combinations of paronyms-attractants, which can be called paronymic “formulas”. The author defines paronymy as a systemic linguistic phenomenon of convergence of words that sound similar, but differ in morphemic composition and semantics, which becomes possible due to the allocation of quasimorphs in them, a kind of euphonic etymons. Proceeding from the fact that stable paronymic connections in the language system are usually motivated by reality, the author suggests that the individual poetic paronymic attraction is oriented towards the language model and is perceived as a semantic relation precisely against its background.

Considering the “formula” correlations of *dom* ‘house’, *dym* ‘smoke’ and *duma* ‘thought’, the author shows the possibility of the occurrence of combinations that form parasyntactic predicative unities, in which attractants form sound metonymies and metaphors and expand their original meanings due to additional semes transmitted during attraction. Special analysis of the material allows us to define the *dom* as a ‘burning hearth’, ‘dream’, ‘thought’, ‘cranial box’, and *dym* and *duma* as ‘something vital’, ‘unmanifested’, ‘ephemeral’; at the same time, attractant words turn into components of a complex nomination of a certain object or situation. In addition, paronymic “formula” correlations connect individual or archetypal mythologemes. The data of the poetic subcorpus of the Russian National Corpus allow us to conclude that paronymic connections that are relevant for a certain idiolect, at first single, can become “formular” for many poetics, i.e., develop from the individual to the universal.

Key words: paronymy, paronymic attraction, paronymic formula, semantic transformations, idiolect, poetic language, individual and universal.

References

Bystrova L. V., Levitskii V. V. [Phonetic similarity of semantically related words]. *Zeitschrift für Phonetik, Sprachwissenschaft und Kommunikationsforschung*, 1973, Bd. 26, Hft. 6, S. 501–601. (In Russ.)

Gauthier M. *Les équations du langage poétique*. Thèse du Docteur d'Etat. Lille: Ed. Univ. de Lille, 1973. 624 p.

Grigoriev V. P., Kozhevnikova N. A., Petrova Z. Yu. *Materialy k slovaryu paronimov russkogo yazyka* [Materials for the dictionary of paronyms of the Russian language]. Moscow, Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences Publ., 1992, 293 p.

Guiraud P. *Structures étymologiques du lexique français. Langue et langage*. Paris, Larousse, 1967. 211 p.

Ivanov S. S. *Lingvisticheskii status i funktsional'nye vozmozhnosti paronimii v sisteme sovremennogo angliiskogo yazyka* [The linguistic status and functional potential of paronymy in the system of modern English]. Nizhny Novgorod, Nizhny Novgorod State Univ. Publ., 2010. 21 p.

Kadimov R. G. [On historiography of paronymic attraction]. *Evraziiskii Soyuz Uchenykh* [Eurasian Union of Scientists], 2014, no. 7–8, pp. 46–48. (In Russ.)

Koneva E. A. [Paronymy — paronomasia — paronymic attraction: on the interpretation of the concepts]. *Teoriya yazyka i mezhkul'turnaya kommunikatsiya* [Theory of language and intercultural communication], 2016, no. 2, pp. 39–43. (In Russ.)

Kozhevnikova N. A., Petrova Z. Yu. [On the lexicographic description of paronymy]. Kozhevnikova N. A. *Izbrannyye raboty po yazyku khudozhestvennoi literatury* [Selected works on the language of literature]. Moscow, Znak Publ., 2009, pp. 409–412. (In Russ.)

Lavrova N. A. [Contamination and paronymic attraction]. *Ural'skii filologicheskii vestnik. Seriya: Yazyk. Sistema. Lichnost': lingvistika kreativa*. 2012, no. 3, pp. 93–99. (In Russ.)

Meul C. Variable conditioning of a morphological mechanism. Cruschina S., Maiden M., Smith J. Ch. (eds.). *The Boundaries of Pure Morphology. Diachronic and Synchronic Perspectives*. Oxford, Oxford University Press, 2013, pp. 68–94.

Moshheva S. V. [Paronymic attraction as a means of graphic expression (on the material of mass media texts)]. *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta*. 2013, no. 1, pp. 76–78. (In Russ.)

Nevzglyadova E. V. [The phenomenon of semantic complication in poetic speech]. *Izvestiya AN SSSR. Ser. literatury i yazyka*, 1969, vol. 28, no. 2, pp. 148–154. (In Russ.)

Pavlovich N. V. *Yazyk obrazov. Paradigmy obrazov v russkom poeticheskom yazyke* [The language of images. Paradigms of images in the Russian poetic language]. Moscow, Nauka Publ., 1995. 491 p.

Severskaya O. I. [Denotative and significative components of paronymic attraction]. *Verkhnevolskii filologicheskii vestnik*, 2022; no. 2, pp. 89–98. (In Russ.)

Severskaya O. I. [Paronymic attraction as a phenomenon of interlayer interaction in language and text]. *Osnovnye tendentsii razvitiya poeticheskogo yazyka v XX–XXI vv.* [The main trends in the development of poetic language in the XX–XXI centuries]. Moscow, Azbukovnik Publ., 2015, pp. 20–107 (In Russ.)

Valesio P. Paronomasia and the articulation of phonological rules. *Proceedings of the XI Int. Congress of linguists*, Bologna — Milano, 1974, pp. 1006–1016.

Vekshin G. V. [Metaphony in the sound repetition (to the poetic morphology of the word)], *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2008, no. 90, pp. 229–250. (In Russ.)

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

МОРФОПОЭИЯ. СЛОВО КАК ПРОИЗВЕДЕНИЕ И ЕГО МОРФЕМНАЯ СТРУКТУРА

В статье рассматривается морфемная структура слова как самостоятельного литературного произведения, минимального по объему (размером в одну лексему). Морфопоэия — это жанр словотворчества, материалом которого являются морфемы, а произведением — отдельное слово. Если слово не воспроизводится, а *производится* в языке («языковая дерзость», по М. Панову), то оно становится самостоятельной коммуникативной единицей, приобретает свойства предложения, т. е. может быть подвергнуто *актуальному членению на тему и рему*, в роли которых выступают составляющие его морфемы. Семантические отношения между морфемами внутри нового слова могут быть антонимическими, что приводит к созданию *оксюморонимов* — слов, состоящих из противоположных по смыслу морфем (например, «глокальный»). В статье исследуется также *теснота морфемного ряда* и ее количественный показатель — *индекс компактности* слова: чем больше семантических единиц приходится на фонетические единицы благодаря морфемному сжатию слова, тем оно оказывается плотнее, компактнее. Рассматривается также феномен «прыгающих» морфем — мобильных морфологических элементов, способных перемещаться из одного фрагмента лексической системы в другой. Наконец, устанавливается место морфопоэтики, изучающей морфопоэию, в рамках морфемики: исследование механизмов словообразования должно включать и свободное, подвижное соотношение морфем в словотворчестве.

Ключевые слова: морфопоэия, словотворчество, слово как произведение, актуальное членение слова, слова-оксюморонимы, теснота морфемного ряда, количественная мера морфемной компактности, «прыгающие» морфемы, морфемика и морфопоэтика.

Что такое морфопоэия?

В этой статье рассматривается поэтика единичного слова как самостоятельного произведения, сложенного из морфем — наименьших значимых единиц языка. **Морфопоэия** (ср. *мифопоэия*) — это **самостоятельный жанр словотворчества**,

материалом которого являются морфемы, а произведением — отдельные слова. Морфопоэзия — это поэзия морфем, слагающихся в новые слова как произведения особого жанра — «**однословия**» [Эпштейн 2000: 204].

Слово *морфопоэзия* (morphopoieia) составлено из двух морфем, двух древних греческих корней: *morphē* «форма» + *poiein* «творить, сочинять». Поскольку раньше эти морфемы никогда не соединялись ни в одном языке (по крайней мере, в основных европейских), само слово *морфопоэзия* — пример морфопоэзии.

Единичное слово, образованное новым сочетанием морфем — кратчайший литературный жанр. В момент своего рождения слово обладает свойством поэтического образа, который по мере употребления стирается, автоматизируется. Как показал Потебня, «не первозданное только, но всякое слово с живым представлением, рассматриваемое вместе со своим значением (одним), есть эмбриональная форма поэзии» [Потебня 1975: 429].

В русской словесности основы этого минималистского жанра заложил В. Хлебников, который вместе с А. Крученых подписался под тезисом, согласно которому «отныне произведение могло состоять из одного слова...» [цит. по: Григорьев 1986: 171]. Если другие литературные жанры работают со словами и их сочетаниями, то в работе над одним словом материалом выступают его корни, приставки, суффиксы и другие форманты. Русский язык в силу своего синтетизма богат словообразовательными элементами и предоставляет широкие возможности их комбинирования.

Слово как предложение

Обычно слово рассматривается как номинативная, а предложение — как коммуникативная единица языка. Однако новое слово *производится*, а не *воспроизводится* в языке, поскольку его составные части соединяются *впервые*. Поэтому новое слово, свободно составленное из морфем как минимальных значимых единиц языка, по сути функционирует и воспринимается как целое предложение. Точнее, оно антиномично, обладает свойствами и слова, и предложения. Поясню, что имею в виду. Слово — это структурно-смысловая единица языка, которой свойственны цельность, выделимость и воспроизводимость. Мы получаем слова готовыми из языка, мы обучаемся им, мы их не производим, а *воспроизводим*, как цельные единицы, предзаданные нашей речи и нашему языковому сознанию. Из этих смысловых первоэлементов языка мы уже составляем предложения, т. е. развернутые высказывания, которые содержат сообщение, выражают определенную мысль. В отличие от слова, предложение свободно производится говорящим, самостоятельно составляется им (по законам грамматики) из известных ему слов. Предложение именно *производится*, а не *воспроизводится*, за исключением тех сравнительно редких случаев, когда оно является цитатой или крылатым выражением и заключается в кавычки.

Когда мы *производим новое слово*, мы совершаем акт, по сути равнозначный производству целого предложения. При этом составляющими нового слова являются

морфемы, т. е. они играют в словопроизводстве ту же роль, какую в предложении играют его составляющие единицы — слова. Мы свободно соединяем морфемы в новые слова, как соединяем слова в предложения. Акт творчества, свободного сочетания значимых единиц языка, переносится из предложения внутрь слова. Поскольку его элементы, морфемы, свободно сочетаются в нем, т. е. впервые производят некий смысл, то новое слово выступает как выражение мысли, оно содержит в себе не просто наименование (предмета, признака или действия), но целое сообщение. *Злобро* — это целое предложение, сообщение о том, что добро может превращаться в зло. *Солночь* — это сообщение о том, что ночь сияет, как солнце, или солнце излучает из себя тьму. *Отравоядные* — это сообщение о том, что для некоторых существ отравы, экологически вредная пища стали привычным источником питания¹. Такое новосозданное слово — это коммуникативная единица, т. е. оно не служит готовым элементом сообщения, но само является сообщением, выражает самостоятельную мысль. И вместе с тем это предложение заключено в пределы одного слова: раз произведенное, оно включает в себе возможность воспроизводимости, узнаваемости, как и другие слова. Таким образом, новое слово сочетает в себе антиномично свойство номинативной и коммуникативной единицы языка. Слово раздвигается до предложения, вмещает в себя свободу сочетания значимых единиц, — и одновременно предложение сжимается до слова, т. е. целое сообщение укладывается в номинативную единицу, которая может воспроизводиться в речи множества людей без признака чуждости, цитатности, поскольку входит в лексическую систему языка.

Ясный намек на эту возможность «опредоженить» слово, т. е. свободно его творить из морфем, как предложения творятся из слов, — в следующем замечании А. Ф. Лосева о теории польского лингвиста Витольда Дорошевского:

«Знаешь, что меня в словообразовании подчинило? Теория Дорошевского. Он мучился: какая логическая основа словообразования? — и пришел к выводу: аффиксы строятся по типу простого предложения. Если я скажу: “производство” — как эти аффиксы соотносятся? Как сказуемое, подлежащее, определение и так далее. Поразительная идея! Сразу получается же единство всей языковой структуры. На всех уровнях одна структура. Если логически продумать подлежащее, сказуемое, — то значит будет продумана вся структура языка» [Лосев 1997: 525]².

По сути, между словом и предложением — *фрактальные* отношения: единица предложения, слово, в своем морфологическом составе отчасти воспроизводит структуру целого предложения. Слова слагаются из морфем, как предложения слагаются из слов. Слово — мельчайшая дифференциальная единица синтаксического уровня и одновременно наибольшая, интегральная единица морфологического уровня. Предложение так относится к слову, как слово — к морфеме. «На всех

¹ Здесь и далее, если авторство слова не указано, оно принадлежит автору данной статьи.

² Эти слова А. Лосева приводятся в записи В. Бибихина (23 июня 1974).

уровнях одна структура» (А. Ф. Лосев). Принцип воспроизведения структуры целого при его делении на части — это фрактальный принцип.

Здесь полезно вспомнить и то, что писал М. В. Панов о «фразеологичности», т. е. морфологической связанности каждого слова: «отношения между морфемами то абсолютно, то относительно — и в разной степени — фразеологичны», т. е. колеблются от полной связанности, как в словообразовании по регулярным моделям, — до полной свободы и разрыва, как в словотворчестве. «Образование нового слова — языковая дерзость, допустимая лишь постольку, поскольку между частями определенной модели фразеологическое взаимодействие ослаблено...» [Панов 2004: 86]. Собственно, такие «языковые дерзости» и движут творческое развитие языка, обновляют его лексический состав.

Итак, новое слово, «морфопоэма» как продукт морфопоэзии, представляет собой самостоятельный акт мысли и сообщения, и его элементы могут быть соотнесены, как слова в предложении. Слово как произведение равномошно и равноструктурно целому высказыванию именно потому, что значимые единицы, морфемы, в нем соединяются так же свободно, как лексемы — в предложении.

Актуальное членение нового слова как коммуникативной единицы

Поскольку новое слово, «морфопоэма», представляет собой самостоятельный акт мысли и сообщения, его элементы могут быть соотнесены, как слова в предложении, т. е. быть подвергнуты актуальному членению. В слове как коммуникативной единице можно выделить *тему* сообщения — и *рему*, то новое, что сообщается о ней.

Например, в хлебниковском слове *вещьбище* тема задается корнем «вещь», а ее интерпретация — суффиксом «бищ», который входит в состав таких слов, как *кладбище*, *лежбище*, *стойбище*, *пастбище* и означает место упокоения, умиротворения, неподвижного пребывания. Поскольку суффикс *бищ* относится к людям или животным, *вещьбище* — это образ одушевленных и одновременно обездвиженных, заснувших или умерщвленных вещей. Однако, если в контексте определенного высказывания в качестве темы выступают слова с тем же суффиксом *бищ*, то ремой становится *вещь*, например, в таком микродиалоге: «Обстановка этого дома мне напоминает кладбище. — По сути, оно и есть: *вещьбище!*».

Рассмотрим еще одно хлебниковское слово *любитва*, любовь-битва, вычлененное из его неологического ряда: «*любитвы* любчика с любницей». Например: «Они все время ссорятся, а вчера у них была целая битва. — Ну, скорее *любитва*, ведь милые ссорятся — только тешатся». Здесь тема задается первым предложением, — *битва*, а рема, то новое, что сообщается о ней, — *люб(овь)*. Но в контексте другого высказывания актуальное членение может проводиться иначе: «Любовь там есть, конечно, но все-таки это скорее *любитва*». Здесь тема задана первой частью предложения, — *люб(овь)*, а рема, то новое, что сообщается о теме — *битва*.

Семантическое соотношение корневых морфем, образующих новое слово. Оксюморонимы

Хлебниковское слово *любитва* сочетает противоположные по смыслу корни слов «любовь» и «битва». Такое соединение морфем напоминает об оксюмороне — соединении противоположных по смыслу лексем в словосочетании, типа «белая ворона», «живой труп» или «горячий снег».

Сочетание морфем-антонимов в одном слове можно по аналогии назвать «оксюмороним» (охутогонум). **Оксюмороним** (от греч. *oxys* «острый» + *moros* «глухой» + *онима* «имя», ср. *синоним*, *омоним*) — это слово-оксюморон, сочетающее морфемы с противоположными значениями. Оксюмороны достаточно редки как самостоятельные лексические единицы — обычно они возникают на уровне словосочетаний, типа «мертвые души», «бледный огонь», «печаль моя светла» и т. п. Тем не менее оксюморонимы, т. е. слова, вбирающие в себя оксюморонию, существуют в языке:

благоглупость М. Салтыкова-Щедрина и сходные по типу словообразования;
благогрешный (совершающий грех во имя ложно понятого блага);
благоподлость (подлость с благим намерением);
аморт, *любомор* (смертельная, убивающая любовь);
глокальный (промежуточный между глобальным и локальным)³;
мертвозживчик (семя смерти, разложения);
солночь (солнце + полночь, черное солнце, сияние мрака);
страдость (страдание + радость);
злобр (насильственное добро как источник зла) и др.;
предлог-оксюмороним: *благодаря* (благодаря и вопреки).

Оксюморонимы следует отличать от *омоантонимов*, когда одно и то же слово употребляется в двух противоположных значениях («одолжить» — дать и взять в долг). Оксюморонимы раскрывают философскую категорию «единство противоположностей» в наиболее наглядной форме единичного слова [Эпштейн 2017: 451–52, 469].

Теснота морфемного ряда. Числовой показатель компактности

Один из главных приемов словообразования — *контаминация*, или *скорнение*, как назвал его В. Хлебников: «Художественный прием давать понятию, заключенному в одном корне, очертания слова другого корня. Что первому дает образ второго, лик второго» [цит. по: Харджиев, Тренин 1970: 100]; «Слова особенно сильны, когда они имеют два смысла, когда они живые глаза для тайны и через слюду обыденного смысла просвечивает второй смысл» [Хлебников 1933: 269]. Так, слово *дружево* (Хлебников) отсылает и к дружбе, и к кружеву. *Дружево* — кружево

³ Это слово пришло в английский, а затем и русский из японского языка («*dochakuka*»), где оно зародилось в 1980-е.

дружеских связей. При этом корень одного слова срастается с корнем другого так, что у них оказываются общие составляющие: части морфем или целые морфемы, принадлежащие обоим корням и, следовательно, наделенные двойным смыслом.

Степень морфо-семантического уплотнения слова при скорнении *измерима количественно*. **Чем больше семантических единиц приходится на фонетические единицы благодаря морфемному сжатию слова, тем оно оказывается плотнее, компактнее.**

Далее мы рассмотрим количественные параметры уплотнения морфо-семантического состава слов, образованных скорнением — ряд новых слов, употребление которых иллюстрируется речевыми примерами:

тотальИя (тотальный + ностальгия; ностальгия по тотальности, по тоталитаризму). Пример: «Быстро нарастает общественное умонастроение, которое можно назвать “*тотальгией*”».

В слове *тотальгия* 9 букв, из них 5 «о-таль» оказываются семантически двойными благодаря своей сопринадлежности разным морфемам (*носталь* и *тоталь*), что увеличивает на 5 единиц семантическую плотность слова.

брехлаМа — реклама, которая брехня и хлам: «Каждые пять минут режут передачу *брехламой* — смотреть невозможно!».

Слово *брехлама* вмещает в себя сразу три слова, точнее их корневые морфемы: *реклама*, *брехня* и *хлам*. Это достигается минимальными изменениями: добавлением буквы «б» в начале слова «реклама» и заменой «к» на «х» в середине. В слове *брехлама* (8 букв) каждая буква, кроме первой и последней, имеет двойную соотнесенность. Буквы «ре» сопriнадлежны «брехне» и «рекламе»; буква «х» — «брехне» и «хламу»; буквы «лам» — «рекламе» и «хламу». Таким образом, на 8 букв, или условно говоря, фонетико-графических единиц, приходится 14 семем, т. е. тех единиц значения, которые эти буквы приобретают в составе соответствующих морфем. Компактность слова «брехлама» определяется показателем 1,75, который получается делением числа семем на число фонем (14:8).

Такая многозначность буквенно-фонетических единиц, входящих одновременно в состав разных морфем, и определяет показатель смысловой плотности.

отравояДные (отрава + травоядные) — существа, которые питаются отравой, привыкли к вредной, ядовитой пище: «В XX в. возникла не только новая историческая общность людей, но и новый биологический вид — “*отравоядные*”». Из 11 букв 10 общих, 20 семем. Компактность: 1,8 (20:11).

настомяЩее (настоящее + нас томящее) — настоящее, которое томит нас: «Без будущего и прошлого нет настоящего — одно только *настомящее*». Из 10 букв 9 общих, 19 семем. Одни и те же буквы обозначают и «настоящее», и «нас томящее». Компактность максимальная: 1,9 (19:10).

сексуАльность (смесь сексуальности и сусальности; глянец с эротической составляющей; слащаво-фальшивая, наигранная сексуальность: «*Очень*

сексуальная пара! Между ними никаких амуров, а только сплошной гламур: они позируют для светской хроники». В слове сексуальный на 12 букв приходится 20 семем (из 12 букв восемь оказываются семантически двойными благодаря своей принадлежности разным морфемам). Следовательно, показатель компактности, или компрессии — 1.67 (20:12).

солночь (солнце + полночь); черное солнце, излучающее тьму; сияние мрака. 7 букв, 3 общих, 10 семем. Компактность 1,42.

счастИца (счастье + частица): крупица, мгновение счастья. 8 букв, 4 общих, 12 семем. Компактность 1,5.

Сопоставим со словами, уже вошедшими в разговорный обиход:

прихватизАция (приватизация + прихватить): 13 букв, 7 общих. Компактность 1,54 (20:13);

демокрАд (демократ + крадет): 8 букв, из них 3 общие. На самом деле 3,5, поскольку буквы «т» и «д» можно считать полуобщими, они представляют глухой и звонкий вариант одной фонемы. 3,5 дополнительных семемы. Компактность 1.44 (11,5:8);

манУлечки (мамулечки + папулечки): название клуба одиноких отцов. 9 букв, 7 общих. Компактность 1,78 (16:9).

Итак, из приведенных выше слов пятерка самых компактных: *настоящее* (1,9), *мамулечки* (1,78), *брехлама* (1,75), *ойлигарх* (1,75), *сексуальный* (1,67). Подчеркнем, что это не чисто формальный показатель — он указывает на **тесноту морфемного ряда**, на смысловую плотность данного слова, где одни и те же буквы (фонемы) принадлежат разным морфемам и соответственно привносят разные смыслы.

Мы видим, что индекс компактности приближается к 2 как своему пределу — и сравнялся бы с ним, если бы морфемный состав двух слов был полностью идентичным, буква в букву, так что каждая из них обладала бы двойным значением в составе двух разных морфем. Вопрос: может ли индекс компактности достичь 2 или даже 3, если одни и те же буквы входят в два или в три разных морфемы? Очевидно, даже индекс 2 представляет собой величину недосыгаемую, потому что в этом случае каждая буква принадлежала бы двум разным словам, идентичным по морфологическому составу. Показатель 2 или даже 3, очевидно, возможен только у омонимов, т.е. разных слов, одинаковых по написанию и звучанию, типа *прОпась* (сущ.) и *пропАсь* (гл.); *планировать* — составлять планы; плавно снижаться; или «коса» (три разных значения: «волосы», «инструмент» и «мыш»).

Но такая **сверхкомпактность** — это уже явление омонимии, а не словообразования.

«Прыгающие» морфемы

Прыгающие морфемы (jumping morphemes) — это мобильные морфологические элементы, способные перемещаться из одного фрагмента лексической системы в другой, случайным или целенаправленным образом изменяя семантику слов

и словосочетаний. С помощью таких элементов достигается разнообразие языковых единиц как по морфологическому строению, так и по выполняемым ими смысловым функциям — и последующий отбор наиболее жизнеспособных элементов лексико-семантической системы языка.

Поскольку биология часто пользуется аналогиями с лингвистикой, говоря, например, о «языке генов», о «четырёх химических буквах» и т. д., то вполне оправдана и обратная операция — введение в лингвистику понятия «прыгающих» морфем, по аналогии с «прыгающими генами» (американский ученый-цитогенетик Барбара Макклиток, Нобелевская премия 1983 г.). Как известно, мутационная изменчивость является одним из главных факторов эволюционного процесса. В результате мутаций могут возникать полезные признаки, которые под действием естественного отбора в языковой среде дадут начало новым видам и подвидам языковых организмов (морфем, лексем, фразем/идиом). Изучение «прыгающих морфем», или «трансморфов», как можно назвать подвижные морфологические элементы в структуре языковых организмов, — важная область **эволюционной и проективной лингвистики**.

Эти прыжки происходят не произвольно, но по определенным сайтам вставок (inset sites) — генодромам, или, в случае языка, *морфодромам*. В геноме места вставок закономерно распределены, т. е. мобильные элементы перемещаются в ограниченный набор позиций, не в любое произвольное место. Точно так же и в языке приставка не может перемещаться на место корня или суффикса, но только на место другой приставки, т. е. имеется функциональная вакансия для таких замещений, изоморфизм замещаемых элементов по функциям.

Например, есть слова *находчивый* и *доходчивый*. Прыжок приставочной морфемы «в» на место морфем «на» и «до» дает новое слово *входчивый* — «способный повсюду входить, легко преодолевающий любые пороги и преграды». Прыжки на это же место таких приставочных морфем, как «с», «за» и «под», приводит к рождению новых слов: *сходчивый* — «легко сходящийся с людьми»; *заходчивый* — «склонный заходить к соседям, знакомым»; *подходчивый* — «умеющий найти подход к людям»; *уходчивый* — «тот, кто легко уходит от погони, преследования» и т. п. Тысячи слов с этими «трансморфами», т. е. вставками новых морфем (приставок) на подходящей для них позиции в прилагательных с корнем *-ход-* и суффиксом *-чив-*, можно уже найти в интернете, что свидетельствует об эволюционных возможностях этой лингвомутации.

Приставочная морфема *о/об*, образующая переходные глаголы от именных основ (*свобода* — *освободить*, сделать свободным; *новый* — *обновить*, *богатый* — *обогащать*, *суша* — *осушить*), может перепрыгивать и в другие морфосочетания. Каков эволюционный потенциал таких трансморфных мутаций, их воздействие на развитие лексической системы языка? Об этом можно судить по частоте употребления новых слов, образованных с данной «прыгающей морфемой». Например, авторские неологизмы А. Белого и В. Маяковского: *омолнить*, *огромить*, остались в основном в границах их текстов. Слова *озвучить* и *оцифровать*, хотя и недавнего

происхождения, уже прочно вошли в язык, насчитывая миллионы случаев употребления в интернете. А за словами *обуютить* (придать уют) и *осЕтить* (перенести в сеть) числятся 10–30 тысяч сетевых страниц, что придает им промежуточное положение «кандидатов» на место в лексической системе языка. Очевидно, однако, что мобильный потенциал приставочной морфемы «о» очень высок.

Мутации в морфемном составе слов — способ творческого словообразования. **Лингвистический дизайн**, сознательное и целенаправленное скрещивание разных словесных организмов и «выведение» новых слов, терминов, понятий, концептов может играть такую же роль в динамике лингвосферы, как генетические технологии — в развитии и диверсификации биосферы (подробнее [Эпштейн 2013: 344–347]).

Морфопоэтика — учение о свободном сочетании морфем в словотворчестве

Где есть морфопоэзия, должна быть и *морфопоэтика* (morphopoetics), изучающая законы сочетания морфем в составе новосозданного слова. Тем самым выделяется новый объект изучения на границе лексики и морфологии: идиолексема, т. е. индивидуально, свободно сложенная лексема. Соответственно возникает и новый раздел в морфемике и словообразовании — учение о свободном сложении слова, о свободном словообразовании, подобно тому, как в разделе синтаксиса, изучающем словосочетания, выделяется раздел о связанных словосочетаниях — фразеологизмах, или идиомах. В синтаксисе свободное сочетание слов берется за точку отсчета, но при этом уделяется должное внимание и связанным словосочетаниям. Точно также в морфемике связанное, лексически устойчивое сочетание морфем берется за точку отсчета, но должно уделяться внимание и свободным морфосочетаниям.

Нельзя сводить проблему свободных сочетаний морфем только к лексикологии и изучать ее лишь в лексической категории неологизмов, новых слов. **Наряду со связанными сочетаниями морфем нужно рассматривать и свободные сочетания морфем, как структурно-семантическую основу словотворчества.** Новые слова — это проблема не только лексикологии, но и морфологии. В лексикологии она изучается в разделе неологизмов (окказионализмов, однословий, протологизмов, потенциальных слов и т. д.). В морфемике она изучается в связи с продуктивностью тех или иных морфем и способов их сочетания. Если *словообразование* — это связанные, устойчивые способы сочетания морфем в уже существующих словах, составляющих лексическую систему языка, то *словотворчество* — это свободные сочетания морфем как основа развития и обогащения лексической системы. Свободное сочетание морфем в слове — явление того же порядка (хотя и обратное по вектору), что и связанное сочетание слов в предложении. Если в разделе словосочетаний изучаются фразеологизмы, то в морфемике должна изучаться свободная комбинаторика морфологических единиц. Это и **есть морфопоэтика как раздел морфемике: учение о словотворчестве в рамках учения о словообразовании.**

Литература

Григорьев В. П. Словотворчество и смежные проблемы языка поэта. М.: Наука, 1986. 256 с.

Лосев А. Ф. Имя. СПб.: Алетея, 1997. 616 с.

Панов М. В. О слове как единице языка // Панов М. В. Труды по общему языкознанию, т. 1. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 51–87.

Потебня А. А. Эстетика и поэтика. М.: Искусство, 1976. 613 с.

Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. М.: Искусство, 1970. 328 с.

Хлебников В. Собрание произведений. Т. V / Под ред. Н. Степанова. Л.: Изд. писателей в Ленинграде, 1933. 376 с.

Эпштейн М. Н. Проективный словарь гуманитарных наук. М.: Новое литературное обозрение, 2017. 612 с.

Эпштейн М. Н. «Прыгающие морфемы» и эволюция языка. О био-и лингвомутациях // Языковые параметры современной цивилизации. Под ред. В. З. Демьянкова, Н. М. Азаровой, В. В. Фещенко, С. В. Бочавер. М., Калуга: Институт языкознания РАН, Эйдос, 2013. С. 344–347.

Эпштейн М. Н. Слово как произведение. О жанре однослова // Новый мир. 2000. № 9. С. 204–215.

Mikhail Epstein

Emory University

(USA, Atlanta)

russmne@emory.edu

MORPHOPOEIA: THE WORD AS A LITERARY WORK AND ITS MORPHEMIC STRUCTURE

This paper examines the morphemic structure of the word as a minimalistic literary work in its own right, in the size of a single lexical unit. *Morphopoeia* is a genre of word creation, the material of which is morphemes and the work is a separate word, a neologism. As a new word is not reproduced but *produced* in language (“linguistic impudence”, according to Mikhail Panov), then it becomes an independent communicative unit and acquires properties of a sentence. Further it can be subjected to *actual division into theme and rheme* as functionally distributed between its constituent morphemes. Semantic relations between morphemes within a new word can be antonymous, which leads to the creation of *oxymoronyms* — words consisting of morphemes that are opposite in meaning (e.g. “glocal”, combining “global” and “local”). The article also examines the density of the morphemic row and its quantitative index “*word’s compactness*”: the more semantic units are correlated with the phonetic units due to the morphemic compression of the word, the denser and more compact it is. The paper also considers the phenomenon

of “jumping” morphemes — mobile morphological elements, capable of moving from one fragment of the lexical system to another. Finally, the article establishes the place of *morphopoetics*, which examines *morphopoeia*, within the framework of morphemics: the study of mechanisms of word formation should also include free, mobile combinations of morphemes in word-creation.

Key words: morphopoeia, word-creation, word as a work, actual word division, oxymoronisms, tightness of a morphemic row, quantitative measure of morphemic compactness, “jumping” morphemes; morphemics and morphopoetics.

References

Epshtein M. N. [“Jumping morphemes” and the evolution of language. On bio- and linguistic mutations]. *Yazykovye parametry sovremennoi tsivilizatsii* [Linguistic parameters of modern civilization]. Dem'yankov V., Azarova N., Feshchenko V., Bochaver S. (eds). Moscow, Institute of Linguistics of the Russian Academy of Sciences, Eidos Publ., 2013, pp. 344–347. (In Russ.)

Epshtein M. N. *Proektivnyi slovar' gumanitarnykh nauk* [A projective dictionary of the humanities]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2017. 612 p.

Epshtein M. N. [The word as a work. On the genre of univerbalia]. *Novyi mir*, 2000, no. 9, pp. 204–215. (In Russ.)

Grigor'ev V. P. *Slovotvorchestvo i smezhnye problemy yazyka poeta*. [Word creation and related problems of the poet's language]. Moscow, Nauka Publ., 1986. 256 p.

Khardzhiev N., Trenin V. *Poeticheskaya kul'tura Mayakovskogo* [Poetic culture of Mayakovsky]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1970. 328 p.

Khlebnikov V. *Sobranie proizvedenii. T. 5* [Collected works. Vol. V]. Stepanov N. (ed.). Leningrad, Izdatel'stvo Pisatelei v Leningrade, 1933. 376 p.

Losev A. F. *Imya* [Name]. St. Petersburg, Aleteia Publ., 1997. 616 p.

Panov M. V. [On the word as a unit of language]. Panov M. V. *Trudy po obshchemu yazykoznaniyu* [Works on general linguistics], vol. 1. Moscow, Yazyki Slavyanskoi Kul'tury Publ., 2004, pp. 51–87. (In Russ.)

Potebnya A. *Estetika i poetika* [Aesthetics and poetics]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1976. 613 p.

Л. В. Селезнева

*Государственный институт русского языка им. А. С. Пушкина
(Россия, Москва)
loramuz@yandex.ru*

ПОЭТИЧЕСКОЕ И ЭМОТИВНОЕ В НЕПОЭТИЧЕСКОМ, ИЛИ ПРО «ИСКРЫ ЭКСПРЕССИИ» И «РЕФЕРЕНЦИАЛЬНЫЕ ИЛЛЮЗИИ»

Автор, наблюдая за способами включения эмотивов в непоэтическую коммуникацию, рассматривает дискурсивный регистр эмоций в движении от поэтических коммуникаций к непоэтическим. В статье поэтическая функция языка понимается широко, и это позволяет говорить о «поэтическом в непоэтическом» на примере рекламных текстов. Одним из проявлений «поэтического» является использование поэтических текстов в рекламе. Они выполняют поэтическую функцию, которая обозначает направленность внимания на сообщение ради самого сообщения, используются в качестве прецедентного текста как наиболее запоминающаяся форма, а также как основа для создания референциальных иллюзий, которые понимаются как неточная, искаженная соотнесенность языковых выражений с действительностью. Автор рассматривает рекламный текст как прагматически ориентированный текст, основной интенцией которого является меркантильность. В рекламной коммуникации поэтическая и эмотивная функции используются для формирования бренда, благодаря чему создаются ценностные ориентиры для адресата. В соответствии с этим реклама организует дискурс таким образом, чтобы удивить читателя и вызвать у него комплекс эмоций по принципу «не рассуждать, а чувствовать». Если в поэзии эмоции передают огромное количество эмоциональных состояний, то вне поэзии культивируется только тот сегмент эмоций, который связан с потреблением (эмоции удовольствия, удовлетворения телесных потребностей). Реклама проявляет максимум возможностей симуляции эмоций, приписывая ценность всему, что рекламируется.

Ключевые слова: рекламный дискурс, эмотив, референция, референциальные иллюзии, экспрессия.

Наблюдения за способами включения эмотивов в поэтическую и непоэтическую коммуникацию [Синельникова, Селезнева 2021] позволили прийти к выводам о том, что если в поэзии эмоции передают огромное количество эмоциональных

состояний, то вне поэзии культивируется только тот сегмент эмоций, который связан с потреблением (эмоции удовольствия, удовлетворения телесных потребностей). В. И. Шаховский отмечает, что «эмоции мотивируют когницию; эмоции порождаются особыми ситуациями, но и сами порождают определенные ситуации» [Шаховский 2007: 3–4]. В рекламной коммуникации поэтическая и эмотивная функции используются для формирования бренда, благодаря чему создаются ценностные ориентиры для адресата.

Безусловно, реклама организуется интенцией меркантильности (меркантильный в переводе с итальянского — торговый), и рекламный текст — это прагматически ориентированный текст, который должен любой ценой привлечь потенциального потребителя, удивить его и организовать коммуникацию таким образом, чтобы у адресата возник комплекс эмоций (не рассуждать, а чувствовать!). Например, в социальной рекламе *«Каждое слово, написанное за рулем, может стать послед| ...»*, расположенной на баннере над Ленинградским проспектом в Москве и предназначенной прежде всего для водителей, недописанное слово порождает сначала удивление, а потом, возможно, страх, что и необходимо для осмысления ситуации. Нам представляется, что реализация данных функций связана с удивлением как особым когнитивно-эмоциональным состоянием, вызванным сильным впечатлением от текста.

Удивление может быть вызвано нарушением правил литературного языка, как, например в названии художественного фильма Алексея Попогребского в жанре триллер, снятого в 2008–2009 годах *«Как я провел этим летом»*. В данном случае в рекламном дискурсе ошибка используется для привлечения внимания к объекту — фильму, что и подтверждают комментарии, в которых выражены разные эмоции и по отношению к фильму, и по отношению к ошибке: *«Жуткое название. Я фильм не видела. Первое ощущение от названия было — ошибка, надо — “Как я провел это лето” или “Как я провел время (отпуск) этим летом”»; «Интересно, кому в голову пришло поменять его таким вот странным образом и с какой целью? В общем, я точно постараюсь посмотреть — еще и потому, что награду получил в том числе и кинооператор»;* *«Кстати, о названии. Невнимательный зритель, возможно, объяснил его для себя, услышав из уст разъяренного Сергея, отчитывавшего Павла за небрежность, раздражённое — не для того, мол, ты сюда приехал, чтобы написать потом сочинение “Как я провёл этим летом”, произнесённое так с ошибкой явно в запальчивости. Однако смысл, думаю, глубже¹ (выделено нами — Л. С.)»*.

При этом, если говорить о «поэтическом в “непоэтическом”», то данную ошибку в названии фильма можно рассматривать как риторическую фигуру анаколуп, состоящую в неправильном грамматическом согласовании слов в предложении. Обычно используется как стилистический приём в речи какого-либо персонажа. В названии фильма использование анаколупа является, по словам режиссера

¹ https://www.youtube.com/watch?v=yA7_a5LzA74 (дата обращения 27.11.2022)

Алексея Попогребского, приемом создания психологического портрета одного из главных героев².

Рассматривая субъективное эмоционально-оценивающее отношение говорящего к содержанию высказывания, М. М. Бахтин подчеркивал дискурсивную природу экспрессии, которая рождается «только в процессе его (языка — Л. С.) живого употребления в конкретном высказывании», и именно контакт языкового значения с конкретной реальностью порождает искру экспрессии [Бахтин 1986: 281]. Экспрессия и эмоции близки по сфере психической характеристики человека. Учитывая, что эмоции двувалентны, креатор рекламного текста волен выбирать, какие же эмоции вызовет текст, т. е. совпадет ли заложенный эмотив с читательскими эмоциями. Например, в рекламе Toyota Fortuner актер С. Чонишвили читает стихотворение Е. Евтушенко «Не надо бояться густого тумана»³. Реклама получила 109 822 просмотров и 1,6 тыс. лайков. В большей части отзывов слушатели испытывают восхищение от текста стихотворения, его прочтения, перенося эти эмоции и на сам бренд Toyota: «*Российские маркетологи Тойоты спасибо вам: просто восхитительная и стимулирующая реклама. Все просто идеально: стихотворение, голос и конечно сама Тойота 5 из 5!!!*», «*Я считаю — великолепная реклама с идеально подобранным видеорядом, прекрасным стихотворением, раскрывающим его силу голосом. Уверена, прекрасно продает! Стихотворение — отдельная тема! Я повторяю себе эти строки каждый раз, когда боюсь чего-то нового*»⁴. После стихотворения звучит слоган «Ты настоящий», который закрепляет перенос качеств настоящего человека (храбрость, правдивость, честность и т. д.) на машину. Возникает «референциальная иллюзия» (термин В. А. Миловидова), понимаемая как неточная, искаженная соотношенность языковых выражений с действительностью, результатом которой в рекламе становится автомобиль Toyota, позиционируемый как настоящий автомобиль.

Другие эмоции вызывает реклама бренда «Папа может», который стал продолжением рекламного слогана «*Папа может*» 2012 года. В основе первого ролика «Верочка», в котором девочка ест огромный бутерброд, сделанный папой, лежит ирония, и фраза «*Папа может*» произносится учительницей с легкой усмешкой. В дальнейшем образ папы меняется, меняются и эмоции, которые вызывает реклама. Компания формирует образ сильного и брутального мужчины. Ролик, изображающий группу мужчин, которые обращаются к невидимому врагу и отстаивают свою землю, сопровождается небольшим текстом, произнесенным с интонацией угрозы: «*Это наша земля. И она будет нашей всегда. Я ее берегу. Она дает мне силы быть сильным, смелым, красивым*»⁵.

² Секрет названия «Как я провел этим летом»// <https://www.youtube.com/watch?v=xM3eXNxNV4M&t=62s> (дата обращения 27.11.2022).

³ Не надо бояться густого тумана... Реклама Toyota Fortuner// <https://www.youtube.com/watch?v=iV0JIONuVa0> (дата обращения 06.04.2021).

⁴ Там же.

⁵ Реклама колбасы «Папа может»// <https://www.youtube.com/watch?v=hRenpjlcNaI> (дата обращения 06.04.2021).

Ролик был воспринят неоднозначно. Вот какова была реакция зрителей: (1) *Полнейший дебилизм!* (2) *Полный отстой! Не сравнить с девочкой и учительницей!* (3) *Очень позитивный ролик!*⁶ Управляющий партнер Derot WPF Алексей Андреев отмечает: «Мы превратили идею “Останкино” про сильного папу в упакованный продукт. <...> Бренд «Папа может» говорит, что мужчины любят поесть, защищают свою семью, а еще что папа — сильный, а с этим трудно поспорить» [Карпова 2017, URL].

Антиномия между знаком и объектом, на которой настаивал Р. Якобсон как на необходимости «непосредственного сознания неадекватности этого тождества (А не есть А)» [Якобсон 1996: 118], важна для «подвижности представлений» и проявления поэтического в непоэтическом дискурсе: «The complex situation which arises when a piece of apparent private communication is embedded in a piece of actual public communication is another example of the special poetic use of language (Сложная ситуация, возникающая, когда фрагмент кажущейся частной коммуникации встроен в фрагмент реальной публичной коммуникации, является еще одним примером особого поэтического использования языка)» (перевод наш. — Л. С.) [Vestergaard 1985: 17].

Стих уже давно вышел за рамки поэзии, и, хотя в непоэтических дискурсах он не играет определяющей роли, но часто используется как наиболее запоминающаяся форма. Например, в рекламном дискурсе часто используется стихотворение в качестве прецедентного текста. Так, реклама майонеза «Махеев» отсылает к стихотворению А. С. Пушкина из поэмы «Евгений Онегин «Зима!.. Крестьянин, торжествуя, На дровнях обновляет путь»:

Зима! Крестьянин, торжествуя,	Снега пушистые взрывая,
К Махееву поехал, через лес.	Он у Махеевского слез.
Его лошадка снег не чуёт!	Оне с лошадкой точно знают:
Лошадка чуёт майонез!!	Махеевъ — знатный майонез! ⁷

Направленность на сообщение в строго якобсоновском смысле встречаем в другой рекламе майонеза «Махеев», в которой текст произносится детским голосом как сопровождение к видеоряду: *«Божья коровка, полети на небо / Возьми маслица чуток, добавь курочкин желток / И все побыстрее / И прилетай скорее / Нет ничего вкуснее, чем майонез Махеев»*⁸. При этом ребенок, читающий текст, проговаривает не все слова, что затрудняет восприятие, о чем слушатели (зрители) пишут на форуме: *«Я не глухая, но текст рекламы про майонез Махеев не разберу. Помогите»*⁹. Как это ни странно, но в данной рекламе не важны слова, а важны эмоции, которые вызывает текст. В качестве прецедентного текста выбрано детское заклинание:

⁶ Там же.

⁷ Махеев. Майонез. Про лошадь // <https://yandex.ru/video/preview/9994930601863497673> (дата обращения 07.04.2021)

⁸ <https://yandex.ru/video/preview/7009465380517997353> (дата обращения 07.04.2021)

⁹ <https://otvet.mail.ru/question/50039534> (дата обращения 07.04.2021)

Божья коровка, лети на небо, Принеси нам хлеба, Чёрного, белого, Только не горелого. Обращение к нему рождает у слушателя воспоминания о детстве и соответствующие эмоции. Детский голос с его особым звучанием закрепляет эти эмоции и вызывает умиление, что положительно влияет на восприятие продукта.

В основе формирования рекламного дискурса, его референтной компетенции, на наш взгляд, лежат два процесса: создание референциальных иллюзий и их разрушение. На этапе «создания иллюзий» используются все приемы поэтического, а на этапе «разрушения иллюзий» — прямая номинация, необходимая для точного и четкого обозначения объекта рекламы. В рекламе может использоваться с разной степенью успешности «остранение» вещей, которое является основным приемом искусства, необходимым «для выведенного из автоматизма восприятия» [Шкловский 1983: 23]. Так, сравнение интернет-магазина и животного в рекламе Ozon.ru «*Чем Ozon лучше чем бизон?*» формирует семантическую аномалию «*Бизон плохо разбирается в подарках*», и в качестве острающего компонента выступает мировосприятие бизона, которое передается при помощи прямой речи животного: «— *Ну там носки и пена. Я всегда их дарю!*» Да и сам бизон появляется в рекламе, т. к. рифмуется со словом Озон. Разрушает референциальные иллюзии и приближает адресата к реальному объекту рекламы противопоставление бизона и Озона: «*А на Озон много классных подарков к 23 февраля*»¹⁰.

Реклама проявляет максимум возможностей симуляции эмоций, приписывая ценность всему, что рекламируется. Здесь уместно применение по отношению к эмоциям понятия симулякра (от лат. *simulare* — притворяться, создавать видимость, ложное представление о чем-либо). «*Я так счастлива!*» — восклицает женщина, рекламирующая краску для волос, и мы понимаем, что счастье от удовлетворенности купленным товаром и счастье, принадлежащее к высокому ценностному регистру бытия, совсем не одно и то же. Но объемная эмоция «счастье» входит в культуру повседневности во всех ее срезах. Впрочем, как и многие другие эмоции: любовь, страх, удивление, радость, боль, вина и т. д.

Список литературы

Бахтин М. М. Проблема речевых жанров // Литературно-критические статьи. М.: Художественная литература, 1986. С. 428–472.

Карпова А. Отцовская сила: как «Останкино» превратил рекламный слоган «Папа может» в бренд // Forbes. 11.01.2017 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.forbes.ru/karera-i-svoy-biznes/336987-otcovskaya-sila-kak-ostankino-prevratil-reklamnyy-slogan-papa-mozh> (дата обращения: 06.04.2021).

Миловидов В. А. Семиотика литературно-художественного дискурса: монография. М.: Буки Веди, 2016. 172 с.

Синельникова Л. Н., Селезнева Л. В. О поэтической этимологии в поэзии и вне поэзии // Слово.ру: балтийский акцент. 2021. Т. 12. № 3. С. 17–33.

¹⁰ Реклама Озон. ру «Бизон» // <https://www.youtube.com/watch?v=ex3onpotDbw> (дата обращения 07.04.2021).

Шаховский В. И. Лингвистика эмоций // Филологические науки. 2007. № 5. С. 3–13.

Шкловский В. Б. О теории прозы. М.: Советский писатель, 1983. 384 с.

Якобсон Р. Язык и бессознательное. М.: Гнозис, 1996. 248 с.

Vestergaard T. The Language of Advertising. NY, Oxford, 1985. 182 p.

L. V. Selezneva

Pushkin State Russian Language Institute

(Russia, Moscow)

loramuz@yandex.ru

POETIC AND EMOTIVE IN NON-POETIC, OR ABOUT “SPARKS OF EXPRESSION” AND “REFERENTIAL ILLUSIONS”

The author, observing the ways of including emotives in non-poetic communication, considers the discursive register of emotions in the movement from poetic to non-poetic communications. In the article, the poetic function of language is widely understood, and this allows us to talk about the “poetic in the non-poetic” on the example of advertising texts. Poetic texts used in advertising are one of the manifestations of the “poetic”. They perform a poetic function, which indicates the focus of attention on the message for the sake of the message itself, are used as a precedent text, as the most memorable form, and also as a basis for creating referential illusions, which are understood as an inaccurate, distorted correlation of linguistic expressions with reality. The author considers the advertising text as a pragmatically oriented text, the main intention of which is commercialism. In accordance with this, advertising organizes the discourse in such a way as to surprise the reader and cause him a complex of emotions on the principle of “not to reason, but to feel”. If in poetry emotions convey a huge number of emotional states, then outside of poetry only the segment of emotions that is associated with consumption (emotions of pleasure, satisfaction of bodily needs) is cultivated. Advertising shows the maximum possibilities of simulating emotions, attributing value to everything that is advertised.

Key words: advertising discourse, emotive, reference, referential illusions, expression.

References

Bakhtin M. M. [The problem of speech genres]. *Literaturno-kriticheskie stat'i* [Literary and critical articles]. Moscow, Khudozhestvennaya Literatura Publ., 1986, pp. 428–472 (In Russ.)

Jakobson R. *Jazyk i bessoznatel'noe*. [Language and the unconscious]. Moscow, Gnozis Publ., 1996. 248 p.

Karpova A. [Paternal power: how Ostankino turned the advertising slogan “Dad can” into a brand] *Forbes*, 11.01.2017. Available at: <https://www.forbes.ru/karera-i-svoy->

biznes/336987-otcovskaya-sila-kak-ostankino-prevratil-reklamnyy-slogan-papa-mozh (accessed: 06.04.2021). (In Russ.)

Milovidov V. A. *Semiotika literaturno-khudozhestvennogo diskursa: monografija* [Semiotics of literary and artistic discourse: monograph]. Moscow, Buki Vedi Publ., 2016. 172 p.

Shakhovskii V. I. [Linguistics of emotions]. *Filologicheskie nauki*, 2007, no. 5, pp. 3–13 (In Russ.)

Shklovskii V. B. *O teorii prozy* [About prose theory]. Moscow, Sovetskii Pisatel' Publ., 1983. 384 p.

Sinel'nikova L. N., Selezneva L. V. [On poetic etymology in poetry and beyond poetry] *Slovo.ru: baltic accent*, 2021, vol. 12, no. 3, p. 17–33. (In Russ.)

Vestergaard T. *The language of advertising*. New York, Oxford, 1985. 182 p.

СЕМАНТИЧЕСКИЕ ТРАНСФОРМАЦИИ ПРИ ПЕРЕВОДЕ

Р. И. Розина

Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН

(Россия, Москва)

rarozina@yandex.ru

ВИЛЬЯМ ШЕКСПИР, РУССКИЙ ПОЭТ: ТРАНСФОРМАЦИИ ТЕКСТА СОНЕТОВ ШЕКСПИРА В ПЕРЕВОДАХ С. Я. МАРШАКА

В статье предпринимается попытка ответить на вопрос о случайном или регулярном характере отклонений переводов, выполненных С. Я. Маршаком, от оригинальных текстов сонетов Вильяма Шекспира. С целью сравнения привлекаются переводы А. М. Финкеля. Сопоставление текстов сонетов с их переводами приводит к выводу о том, что для переводов Маршака характерно использование крайне малого количества словарных эквивалентов лексики Шекспира. С. Я. Маршак систематически использует метонимический перенос по модели «низкое — высокое» (в буквальном — пространственном — и переносном смысле), частными случаями которого являются модели «расположенное ниже — расположенное выше», «телесное — бестелесное», «орган человека — его функция», «источник звука — звук». В переводах Маршака сонеты наполняются эпитетами, отсутствующими у Шекспира, и меняется цветовая палитра Шекспира, которую Маршак обогащает, при этом иногда сознательно заменяя в тексте простые цвета на более сложные. Смягчаются или вообще исчезают отрицательные коннотации слов. Меняется синтаксис стиха: повелительные предложения заменяются условными или повествовательными; упрек и вопрос превращаются в афористические высказывания. Исключение из общей тенденции С. Я. Маршака смягчать тексты сонетов Шекспира — 66-й сонет, экспрессия которого в переводе усилена. В статье делается предположение о том, что этот сонет С. Я. Маршак использовал как рупор для выражения своих эмоций по поводу событий 1937–1948 гг.

Ключевые слова: перевод, трансформация текста, сонет, Маршак, Шекспир, метонимия, английский язык, русский язык.

В литературе неоднократно высказывалась идея о том, что блестящие переводы сонетов Шекспира, выполненные С. Я. Маршаком, не соответствуют стилистике оригинала. В частности, детальный анализ языка переводов в статье [Гаспаров,

Автономова 2001] позволил авторам прийти к выводу о том, что в своих переводах С. Я. Маршак использует язык поэтов пушкинской поры.

Значительно ранее П. Карп и Б. Томашевский, высоко оценивая переводы Маршака, писали, что иногда тексты Шекспира выглядят в переводах более гладкими, чем они есть на самом деле: «Шекспир обычно стремится раскрыть свои глубокие общие идеи, обобщения, отыскав для них конкретное, образное выражение, и Маршак обычно очень тонко передает это свойство Шекспира. Но иногда он отступает от этого принципа и, вполне точно передавая мысли, идеи поэта, не всегда так же точно передает выражающую их образную систему. Благодаря этому создается иногда впечатление известной сглаженности перевода, тогда как у Шекспира немало различных хаотичных и шероховатых образов и выражений, придающих шекспировскому стиху особую экспрессию» [Карп, Томашевский 1954].

Позже А. А. Аникст отмечает огромные достоинства переводов С. Я. Маршака, но одновременно обращает внимание на их несоответствие текстам сонетов Шекспира: «...для русских читателей сонетное творчество Шекспира впервые по-настоящему открыл своими переводами С. Я. Маршак, и благодаря его мастерству русские читатели восприняли «Сонеты» Шекспира как подлинную поэзию. Однако при всей огромной талантливости С. Маршака, его переводы не передают в полной мере своеобразия лирики Шекспира. Индивидуальность переводчика всегда накладывает печать на его труд. Маршак не исчерпал всего богатства идей, оттенков чувств, сложности поэтических образов Шекспира. При всей поэтической ценности его переводов, другие поэты вправе предлагать свои варианты толкования шекспировской лирики» [Аникст 1976].

Говоря о других вариантах толкования лирики Шекспира, А. А. Аникст имел в виду, в частности, полный перевод сонетов Шекспира, обнаруженный после смерти известного харьковского языковеда-русиста А. М. Финкеля (1899–1968) в его архиве. В предисловии к изданию переводов А. М. Финкеля А. А. Аникст писал: «Эти переводы читаются, пожалуй, не так легко, как переводы Маршака, но это не следствие неумения, а неизбежный результат стремления А. Финкеля как можно полнее передать всю многосложность шекспировской лирики. Поэтическая форма в предлагаемых здесь переводах, сложные, образные построения приближаются к художественному своеобразию подлинника» [Аникст 1976].

Большая близость переводов А. М. Финкеля к оригинальным текстам не вызывает удивления, если учесть, что Финкель подходил к переводам как ученый-лингвист. Помимо того, что он был автором множества работ по русистике, А. М. Финкель занимался лингвистическим анализом стихотворного текста и создал целостную теорию перевода. В центре его внимания было соответствие перевода исходному тексту, и он первым предложил использовать количественный метод для оценки точности перевода [Гиндин 2008].

В цели данной работы не входит оценка достоинств и недостатков переводов сонетов Шекспира, выполненных С. Я. Маршаком и А. М. Финкелем. В ней ставится другая задача: ответить на вопрос, не имеют ли случаи отклонения переводов С. Я. Маршака от оригинала регулярного характера, и если это так, можно

ли представить их как ряд семантических и стилистических преобразований лексики сонетов. Для сравнения будут привлекаться переводы А. М. Финкеля.

Прежде всего, обращает на себя внимание то, что в переводах С. Я. Маршака крайне мало словарных эквивалентов лексики Шекспира. Из 52 полнозначных слов сонета 130 («My mistress eyes are nothing like the sun» — «Её глаза на солнце непохожи»)¹ Маршак переводит с помощью словарных эквивалентов только 12; Финкель — 18 (см. таблицу 1).

Табл. 1

Шекспир	Словарный эквивалент	Маршак	Финкель
mistress eyes sun coral	подруга глаза солнце коралл	— <u>глаза</u> ² звёзды <u>кораллы</u>	<u>глаза</u> <u>солнце</u> <u>коралл</u>
more red lips red snow white	краснее губы красный снег белый	назвать уста —	<u>краснее</u> <u>губы</u> алый <u>снег</u>
breasts dun hairs black wires	груди смуглый волосы черный провода	плеч открытых кожа не белоснежный <u>черный</u> <u>провода</u> вьется прясть	кожа темнее <u>смуглый</u> цвет <u>провода</u> <u>черный</u>
grow head have seen roses damasked	расти голова видел розы дамасские	 <u>роза</u> <u>дамасская</u>	<u>волос</u> груб узорный <u>роза</u> сады перечеть
red white roses cheeks perfume delight breath mistress reeks	красный белый розы щеки духи приятный дыхание подруга исходит	алая <u>белая</u> оттенок <u>щеки</u> тело пахнуть тело фиалка нежный лепесток	видно <u>щеки</u> — мир <u>аромат</u> <u>дыхание</u> слаще сильней

¹ Все цитаты из сонетов Шекспира и переводов С. Я. Маршака и А. М. Финкеля приводятся из интернет-источника http://engshop.ru/sonety-shekspir-na_anglieskom

² Подчеркнуты точные словарные эквиваленты.

Шекспир	Словарный эквивалент	Маршак	Финкель
love hear speak know music far more pleasant sound	любовь слышать говорить знать музыка гораздо приятнее звук	видел совершенный линии особый свет чело знать шествовать	речи отрада находить <u>музыка</u> <u>приятнее</u> слух шествовать
I grant never saw goddess go mistress walk	я ручаюсь никогда видеть богиня идти подруга ходить	<u>богини</u> милая	<u>богини</u> сказать
tread ground by heaven love rare any belied false compare	ступать земля небесами любовь редкий любой оболганный ложный сравнение	ступать <u>земля</u> хуже <u>сравнения</u> <u>оболгать</u>	<u>ходить</u> <u>земля</u> друг сказать не хуже <u>сравнения</u> славить ложь

Из 20 существительных 66-го сонета точно переведены Маршаком всего 5: *folly* — глупость, *nothing* — ничтожество, *simplicity* — простота, *death* — смерть, *perfection* — совершенство. В переводе Финкеля точные словарные эквиваленты получили 10 существительных.

Переносы

Типичный прием Маршака при переводе — метонимическая замена по модели «от низкого к высокому» и в буквальном, и в переносном смысле. В строке *When I am sometime absent from thy heart* [букв. ‘Когда я иногда отсутствую в твоём сердце’] (41) у Шекспира уже использован метонимический перенос ‘орган чувств — чувство’, но Маршак делает от сердца шаг выше, к органу мысли, голове, а от головы — к сознанию: *Когда меня в твоём сознание нет*. Тем самым изменяется смысл сказанного Шекспиром: смысл «когда ты не испытываешь ко мне любви» Маршак заменяет на смысл «когда ты не думаешь обо мне». А. М. Финкель слово *сердце* сохранил, ср.: *Когда из сердца твоего порой/ Я отлучусь* (А. Финкель).

В рамках перехода от низкого к высокому Маршак осуществляет замену телесного, материального, осязаемого на бестелесное, нематериальное. Название органа

человека он заменяет на функцию этого органа. Шекспир: *So long as men can breathe or eyes can see* [букв. Столько, сколько люди смогут дышать, а глаза видеть] (18) — Маршак: *Доколе дышит грудь и видит взор!* Финкель сохраняет название органа зрения, правда, заменяя множественное число (*глаза*) на единственное, и тем самым делая стиль более высоким: *Не скажет Смерть, что ты в ее тени, — / В моих стихах останешься навечно. / Жить будешь ими, а они тобой, / Доколе не померкнет глаз людской.*

В некоторых случаях к метонимической замене материального на нематериальное, в частности источника звука на издаваемый им звук, прибегают оба переводчика. У Шекспира птицы: *Bare ruined choirs, where late the sweet birds sang* [букв. Голые разрушенные хоры, где недавно пели сладкоголосые птицы] (73) — у Маршака их пение: *На хорах, где умолк веселый свист.* То же у Финкеля: *сухие листья тут и там Торчат по сучьям — разоренным хорам, Где лишь вчера стоял немолчный гам.*

У Шекспира колокол: *When surly sullen bell* [букв. Когда угрюмый мрачный колокол] (71) — у Маршака звон: *Звон ближайшей из церквей* — у Финкеля практически то же самое: *протяжный звон церквей.*

Метонимическая замена может быть вызвана внешними или внутренними цензурными соображениями, заставляющими Маршака избегать эротических образов. Переводя строку Шекспира *Her breasts are dun* (130) [букв. Ее груди тёмные], Маршак снова осуществляет метонимический перенос вверх, на этот раз в буквальном смысле, и заменяет *грудь* на *кожу плечей*: *Не белоснежна плеч открытых кожа.* Финкель тоже прибегает здесь к замене: *Темнее снега кожи смуглый цвет.*

По-видимому, по тем же соображениям в 3-м сонете Маршак использует не метонимический, а метафорический перенос, имеющий характер иносказания: *...where is she so fair whose unweared womb / Disdains the tillage of thy husbandry?* [букв. Где та красавица, чья неспаханное лоно / пренебрежет быть возделанным твоим хлебопашеством?³]. А. М. Финкель сохраняет метафору оплодотворения как вспахивания, которую использует Шекспир: *Где лоно невозделанное то, / Что оттолкнуло б дивный этот плуг?* Маршак заменяет «неспаханное лоно» «нетроннутой новью», вообще не переводя слова *the tillage of your husbandry*, теряя тем самым метафору и делая текст вообще непрозрачным: *Какая смертная не будет рада / Отдать тебе нетроннутую новью?*

Снятие отрицательных коннотаций

Маршак смягчает отрицательные коннотации слов или вообще избегает слов, содержащих отрицательные коннотации. В сонете, посвященном смерти поэта, Шекспир обращается к возлюбленной со словами *Don't mourn for me* [букв. Не оплакивай меня / не носи по мне траур] (71). У Маршака вместо *mourn* появляется легкое *погрустить*: *Ты погрусти, когда умрет поэт.* Приставка *по-* характеризует

³ Возможно, что здесь у Шекспира игра слов: слово *husbandry* 'земледелие, хлебопашество' одновременно ассоциируется со словом *husband* 'муж' и приобретает значение 'мужественность'.

действие, которое описывает глагол, как кратковременное, и у русскоязычного читателя возникает ассоциация со стихотворением М. Ю. Лермонтова «Завещание»: *Ты Расскажи всю правду ей, / Пустого сердца не жалеи; / Пускай она **поплачет**... / Ей ничего не значит!*».

В переводе Финкеля есть слово *недолго*: *Когда умру, **недолго плачь***, но сам глагол *плакать* описывает гораздо более интенсивное действие, чем *грустить*.

В переводе Маршака из сонета Шекспира исчезают конкретные, осязаемые образы того, что происходит с телом после смерти. Их описывают слово *decay* ‘истлеть, подвергнуться разложению’ и *to be compounded with clay* ‘соединиться/ смешаться с глиной’. Последний образ в переводе просто отсутствует, а вместо слова *decay* у Маршака появляется глагол *замереть*, ср.: Шекспир: *But let your love even with my life **decay*** [букв. Пусть твоя любовь *подвергнется разложению / истлеть* одновременно с моей жизнью] (71); Маршак: *Пускай **замрут** в один и тот же срок / Мое дыханье и твоя любовь!*... Отметим, что *замереть* — т. е. остановиться, застыть — совсем не то, что *умереть*. Гораздо конкретнее перевод Финкеля, в котором сохраняется один из образов Шекспира, тление, и появляется глагол *умереть*: *...если эти строки невзначай / Дойдут к тебе, когда **истлею** я / Об имени моем не вспоминай, — / Пускай со мной **умрет** любовь твоя.*

Говоря о дыхании своей возлюбленной, Шекспир использует слово *reek* ‘издавать резкий неприятный запах’: *And in some perfumes is there more delight / Than in the breath that from my mistress **reeks*** [букв. В некоторых духах больше наслаждения, чем в дыхании, которым *несет* от моей возлюбленной] (130). Маршак заменяет *reek* на нейтральное *пахнуть*: *А тело **пахнет** так, как **пахнет** тело, / не как фиалки нежный лепесток.* В этом случае Финкель тоже избегает использования глагола в с выраженными отрицательными коннотациями и описывает дыхание возлюбленной поэта, отталкиваясь от противоположного: *в мире много ароматов есть / Ее дыханья слаще и сильнее.*

Палитра Шекспира

В основной палитре Шекспира всего 6 простых цветов. Это черный (*black* — чисто черный) и угольно-черный или иссиня-черный (*raven black* — букв. вороний черный); зеленый (*green*); желтый (*yellow*), *red* — красный и *white* — белый, в том числе *lily's white* — ‘белый лилии’. Кроме простых, в сонетах встречаются три более сложных цвета: *golden* ‘золотистый’, *rosy* ‘розовый’ и *vermillion* ‘пурпурный’. Три прилагательных характеризуют насыщенность цветом — это *fair* ‘светлый’, *swart* ‘смуглый’⁴, темнокожий’ и *dun* ‘тёмный’ ‘серо-коричневый’ (о цвете кожи).

Маршак значительно обогащает палитру Шекспира. Красному (*red*) Шекспира в переводах Маршака соответствует 3 цвета: собственно *красный*, *алый* и *огнево́й* (см. таблицу 2). Золотистому (*golden*) — два: *золотистый* и *золотой*. Вместо желтого (*yellow*) у Шекспира в переводе Маршака появляется еще один оттенок красного — *багряный*, ср.: *That time of year thou mayst in me behold / When **yellow***

⁴ *The swart-complexioned night* — смуглой ночи посылал привет (28).

Табл. 2

Шекспир	Словарный эквивалент	Маршак	Финкель
black raven black	черный букв. «вороний черный» золотой	черный чернее ночи	черный смоль (кудрей)
golden — green	— зеленый	золотой золотистый зеленый	золотой — зеленый
yellow yellowed	желтый пожелтевший	— пожелтевший	желтизна пожелтевший
—	—	синий синева лазурный	— — лазурь
swart dun	смуглый тёмный	смуглый не белоснежный	смуглый тёмный
vermilion red — — —	пурпурный красный — — —	пурпурный красный алый багряный огневой	пурпур красный алый —
rosy (lips) white —	розовый белый —	пламенные (уста) белый белоснежный	— белый —
lily's white	белый лилии	снежный	—
fair	светлый	седой ясный	седой ясный

leaves, or none, or few, do hang / Upon those boughs which shake against the cold [букв. То время года ты можешь во мне видеть/ Когда *желтые* листья, или ни один, или мало висят/ На тех ветках, которые трясутся от холода] — «То время года видишь ты во мне/ Когда один-другой **багряный** лист / От холода трепещет в вышине» (73)⁵. Финкель избегает раскрашивать пейзаж — в его переводе на ветках *сухие* листья: *Я время года то являю взорам, / Когда сухие листья тут и там/ Торчат по сучьям.*

Белому цвету (*white*) в переводах Маршака соответствуют четыре: собственно *белый*, *белоснежный*, *снежный* и *седой*, ср. And summer's green all girded up in sheaves/ Borne on the bier with *white* and bristly beard (букв. И зелень лета, вся связанная в снопы, которые везут на похоронных дрогах, с *белой* и колючей бородой) — «И нам кивает с погребальных дрог / *седых* снопов густая борода» (12).

Из палитры Шекспира исчезает слово *dun* 'темный, серо-коричневый'. Вместо него Маршак использует отрицание цвета, противопоставленного темному: *не белоснежный*, ср. If snow be *white*, why then her breasts are *dun* (букв. Если снег

⁵ При этом прилагательное *yellowed* 'пожелтевший' Маршак сохраняет в своем переводе, ср. my papers (*yellowed* with their age) — и этот пожелтевший лист (17).

бел, что ж ее груди темные (серо-коричневые) — «*Не белоснежна плеч открытых кожа*» (Маршак).

Между тем Маршак вводит в палитру Шекспира синие цвета, вообще несвойственные Шекспиру: *синий* и *лазурный*, ср. *With sun and moon, with earth and sea's rich gems* [букв. 'с солнцем и луной, с роскошными драгоценностями земли и моря'] — «*В подарок преподносят небосвод/ Со всей землей и океаном синим*» (21).

Нет сомнения в том, что целью Маршака иногда была не близость его перевода к оригиналу, а улучшение оригинала. Ничто не мешало Маршаку использовать слово *красный* в переводе строки "I have seen roses damask'd, red and white" [букв. Я видел дамасские розы, красные и белые], поскольку это никак не нарушило бы размер. ср. с *дамасской розой, красной или белой...*, но вместо этого Маршак пишет «с *дамасской розой, алой или белой...*» (133). В 12-м сонете Шекспир сравнивает снопы, которые везут на телеге после уборки урожая, со стариком с белой колючей бородой на погребальных дрогах (*And summer's green all girded up in sheaves/ Borne on the bier with white and bristly beard* (букв. 'И зелень лета, вся связанная в снопы, которые везут на похоронных дрогах, с белой и колючей бородой') — Маршак заменяет прилагательное *белый* на *седой* как лучше вписывающееся в контекст: «И нам кивает с погребальных дрог/ седых снопов густая борода» (12).

Эпитеты

Текст Шекспира Маршак разбавляет эпитетами. Финкель этого не делает. У Шекспира *if you read this line remember not / The hand that writ it* [букв. если ты прочтешь эти строки, не вспоминай о руке, которая их написала; у Маршака: «И если перечтешь ты мой сонет, ты о руке остывшей не жалея». В переводе Финкеля вообще отсутствует упоминание о руке: *Увидишь ты стихи мои — молю:/ Забудь о том, кто их писал любя.*

Шекспир пишет о розе без эпитета: *The rose looks fair, but fairer we it deem./ For that sweet odour which doth in it live* [*Роза* выглядит прекрасной, но прекраснее мы ее считаем / За тот аромат, который живет в ней] (54). У Маршака роза получает эпитет *нежная*: «*Мы в нежных розах ценим аромат,/ В их пурпуре живущий сокровенно*». Гораздо точнее перевод А. Финкеля: *Как роза ни прекрасна, но и та / Прекраснее вдвойне от аромата.*

Точно так же поступает Маршак с *мрамором* в 55-м сонете. Шекспир *Not marble nor the gilded monuments* (55) [букв. Ни *мрамор*, ни позолоченные памятники]. В переводе Маршака появляется эпитет *замшелый*, а могилы характеризуются как царственные: *Замшелый мрамор царственных могил* — у Финкеля *Надгробий мрамор и литую медь...*

Смена интонации

С. Я. Маршак изменяет в своих переводах синтаксис Шекспира, тем самым меняя интонацию сонетов, делая ее более сдержанной.

Повелительное предложение он заменяет на условное. *Then hate me if though wilt, if ever, now* [букв.: Ну ненавижь меня, если желаешь, уж если когда-нибудь,

то теперь] *Уж если ты разлюбишь, то теперь* (90). Ср. Финкель: *Что ж, ненавидь, коль хочешь!*

Побуждение заменяется констатацией:

*Look in thy glass** [букв.: Посмотрись в свое зеркало] (3) *Прекрасный облик в зеркале ты видишь*. Ср. Финкель: *Скажи лицу, что в зеркале твоём*.

Упрек, содержащий оскорбительное обращение, превращается в афористическое высказывание, обращение (и оскорбление) исчезают: *Thou blind fool, Love, what dost thou to mine eyes, / That they behold, and see not what they see?* (137) [букв. Ты, слепая дура, любовь, что сделала ты с моими глазами / что они смотрят и не видят того, что видят?]

Маршак: *Любовь слепа и нас лишает глаз*. В переводе Финкеля сохраняется и обращение, и оскорбительная характеристика «слепец»: *Любовь — слепец, что натворила ты?*

То же происходит и с вопросом, обращенным к возлюбленной или возлюбленному:

Being your slave, what should I do but tend / Upon the hours and times of your desire? (57) — [букв. ‘Будучи твоим рабом, что должен делать я, как ни служить в часы и времена твоим желаньям?’]. Маршак заменяет вопрос неопределенно-личным, почти афористическим высказыванием: *«Для верных слуг нет ничего другого, / Как ожидать у двери госпожу»* — Финкель теряет вопросительную конструкцию, но у него поэту принадлежит гораздо более личное высказывание: *Я — твой слуга, и вся моя мечта / Лишь в том, чтоб угадать твои желанья*.

В переводе 77-го сонета Маршак заменяет личное *твои* на безличное *ваши*:

Thy glass will show thee how thy beauties wear,
Thy dial how thy precious minutes waste (77)

Маршак: *Седины ваши зеркало покажет,
Часы — потерю золотых минут.*

Финкель: *Часы покажут, как мелькают миги,
А зеркало — как увядаешь ты.*

В контексте всех рассмотренных примеров исключение представляет сонет 66. В нем не только нет дополнительных эпитетов, смягчающих его текст, — наоборот, Маршак снимает часть использованных Шекспиром эпитетов, и даже при том, что по цензурным соображениям он заменяет слово *strumpeted* ‘сделать проституткой’, ‘проституировать’ на иносказательное *поруванный*, ср. *maiden virtue rudely strumpeted* [букв. девичья честь грубо проституирована] (*мне видеть невтерпёж... девственность, поруганную грубо*), в целом пафос сонета даже усилен. Первую строку своего перевода Маршак начинает гневным восклицанием «*Зову я смерть*», которое задает тон всему тексту, в то время как у Шекспира

начало сонета значительно более сдержанное: *Tired with all these, for restful death I stou* [букв.: *Устав от всего этого, я зову успокоительною смертью*]. Эта сдержанная горечь сохраняется в переводе Финкеля: «Устал я от всего и умереть хочу».

Можно предположить, что в основе отступления Маршака от обычной для него тенденции смягчения сонетов Шекспира лежат серьезные психологические причины. С. Я. Маршак перевел 66-й сонет в 1938 году [Гиндин 2013]. Этому предшествовали события, коренным образом изменившие жизнь Маршака и повлиявшие на его творчество: арест двух редакторов основанной Маршаком Ленинградской редакции Детгиза [Маршак 1968], последовавший за этим ее разгром в 1937 году [Гиндин 2012] и переезд Маршака, боявшегося ареста, в Москву. Сонет был впервые опубликован в 1948 году, в разгар борьбы с космополитизмом. Все это время, начиная с 1937 года, у Маршака не было возможности высказывать свое мнение о событиях и об общей обстановке в стране. Представляется, что, переводя 66-й сонет, он поставил на место автора себя: он использовал 66-й сонет как рупор, позволивший ему выразить его собственные чувства и мысли.

Литература

Аникст А. А. Уильям Шекспир. Сонеты. Перевод А. Финкеля. Вступительные заметки Л. Фризмана и А. Аникста [Электронный ресурс]. URL: <http://www.w-shakespeare.ru/library/shekspirovskie-chteniya-1976-14.html> (дата обращения: 22.04.2022)

Гаспаров М. Л., Автономова Н. С. Сонеты Шекспира — переводы Маршака // Гаспаров М. Л. О русской поэзии. СПб., 2001. С. 389–409.

Гиндин С. И. О языке поэзии Маршака. Часть первая // Русский язык. 2012. № 11. с. 6 [Электронный ресурс]. URL: https://vk.com/doc87206683_437608680?has=h=hevKjiDZpEvEu6SfB2OySZfX7DSTbkeQvraAU9Lxqx8&dl=pl03Mk0mgqs6oMgUJM17ofPPg7cIRzoXoErKuugAlkz (дата обращения: 02.10.2022)

Гиндин С. И. О языке поэзии Маршака. Часть вторая // Русский язык. 2013. № 1. с. 6 [Электронный ресурс]. URL: https://vk.com/doc87206683_437608718?hash=UziZIVqBXPPK6cs8yOgyst7ZqxBwKrEGTgaLQVGqPJL&dl=qbWM3FEN4VvZZIEu2D DLlh0G5wW61QOF9F10SxGUins (дата обращения: 02.10.2022)

Гиндин С. И. Почему гуманитарии не склонны доверять числу? (послесловие к свидетельству И. И. Ковтуновой) // Вестник РГГУ. Серия «Языкознание». 2008. Московский лингвистический журнал. № 10. С. 215–226.

Карп П., Томашевский Б. Высокое мастерство // Новый мир. 1954 [Электронный ресурс]. URL: http://lib.ru/POEZIQ/MARSHAK/shks_marshak.txt (дата обращения: 02.09.2022)

Маршак С. Я. О себе // Собрание сочинений: В 8 т. Т. 1. М. 1968. С. 5–15 [Электронный ресурс]. URL: http://s-marshak.ru/works/prose/o_sebe.htm (дата обращения: 02.09.2022)

R. I. Rozina

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

**WILLIAM SHAKESPEARE, THE RUSSIAN POET
TRANSFORMATIONS OF THE TEXT OF SHAKESPEARE'S SONNETS
IN S. YA. MARSHAK'S TRANSLATIONS**

The paper addresses the question of whether it is possible to present numerous instances of discrepancies between original texts of Shakespeare's sonnets and their translations by S. Ya. Marshak as systematic. Marshak's translations are compared to those by a famous linguist and translator A. M. Finkel.

The comparison of sonnets with their translations brings one to the conclusion that characteristic of Marshak's translation was a very limited use of dictionary equivalents of Shakespeare's vocabulary. S. Ya. Marshak regularly makes use of the metonymic transfer along the pattern 'low — high' (in both literal and figurative senses), which could take such particular variants as 'the source of sound — the sound it produces', 'an organ of a human being — its function', etc. Marshak fills his translations with epithets absent in sonnets and changes Shakespeare's colour palette by adding to it complicated colours. The intonation of sonnets becomes softer, as Marshak substitutes imperative sentences by affirmative or conditional ones, and transforms a reproof or a question into an aphoristic utterance. Sonnet 66 which in Marshak's translation is more expressive than the rest, is an exception. My hypothesis is that in this sonnet Marshak found an outlet for his own emotions related to the political situation in the Soviet Union of 1937 (Stalin's purge) — 1948 (the climax of the fight against cosmopolitanism).

Key words: translation, text transformation, sonnet, Marshak, Shakespeare, metonymy, English, Russian.

References

Anikst A. A. *Uil'yam Shekspir. Sonety. Perevod A. Finkelya. Vstupitel'nye zametki L. Frizmana i A. Aniksta* [William Shakespeare. Sonnets. Translation by A. Finkel. Introductory notes by L. Frizman and A. Anikst]. Available at: <http://www.w-shakespeare.ru/library/shekspirovskie-chteniya-1976-14.html> (accessed: 02.09.2022)

Gasparov M. L., Avtonomova N. S. [Shakespeare's sonnets — Marshak's translations] *Gasparov M. L. O russkoi poezii* [Gasparov M. L. About Russian poetry] St. Petersburg, 2001, pp. 389–409. (In Russ.)

Gindin S. I. [About the language of Marshak's poetry. Part 1]. *Russkii yazyk*, 2012, no. 11. Available at: https://vk.com/doc87206683_437608680?hash=hevKjiDZpEvEu6SfB2OySZfX7DSTbkeQvraAU9Lxqx8&dl=p103Mk0mgqs6oMgUJM17ofPPg7cIRzoXoErKyyrAlkz (accessed: 03.10.2022). (In Russ.)

Gindin S. I. [About the language of Marshak's poetry. Part 2]. *Russkii yazyk*, 2013, no. 1. Available at: https://vk.com/doc87206683_437608718?hash=UzizIVqBXPPK6cs8yOgyst7ZqxBwKrEGTgaLQVGqPjL&dl=qbWM3FEN4VvZZIEu2DDLlh0G5wW61QOF9F10SxGUins (accessed: 03.10.2022). (In Russ.)

Gindin S. I. [Why is it that humanities scholars do not trust figures? An afterword to I. I. Kovtunova's testimony]. *Vestnik RGGU. Seriya Yazykoznanie*, 2008 (*Moskovskii lingvisticheskii zhurnal*, no. 10), pp. 215–226. (In Russ.)

Karp P., Tomashevskii B. [High art]. *Novyi mir*, 1954. Available at: http://lib.ru/POEZIQ/MARSHAK/shks_marshak.txt (accessed: 09.09.2022). (In Russ.)

Marshak S. Ya. [About myself]. Marshak S. Ya. *Sobranie sochinenii. V 8 tt. T. 1* [Collected works. In 8 vols. Vol. 1]. Moscow, 1968, pp. 5–15. Available at: http://s-marshak.ru/works/prose/o_sebe.htm (accessed: 02.09.2022). (In Russ.)

Н. И. Голубева-Монаткина

*Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова
(Россия, Москва)
golmonat@mail.ru*

О НЕОБЛИГАТОРНЫХ СТРУКТУРНЫХ ТРАНСФОРМАЦИЯХ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Многие особенности структуры современного переводного художественного текста обусловлены свойственной тексту членимостью. Обычно на уровне деления текста на крупные фрагменты (части, главы, подглавки) структура переводного текста изоморфна структуре текста оригинального. Но как на уровне деления текста на абзацы, так и на уровне структуры самого абзаца современный переводной текст не всегда изоморфен оригинальному — переводчики могут короткие абзацы объединять в один, а из одного абзаца составлять два и более, а также нарушать структуру самого абзаца, фрагментируя предложения оригинала или объединяя два или несколько предложений в одно. Сохранению в переводе ритмических особенностей оригинала не способствует и то, что иногда в силу тех или иных причин намеренно не переводится одно или несколько предложений. Также важное значение для структурного облика переводного текста имеет наличие в нем переводческих примечаний. Если до XVI в. разного рода комментарии переводчиков включались в переводимый текст и составляли вместе с ним единое произведение, то с появлением и, особенно, распространением книгопечатания и осознанием того, что произведение на чужом языке имеет свою форму и своего автора, эти метатексты начинают выноситься за пределы переведенного произведения, образуя сравнительно независимый текст. Автор статьи использовал для анализа современные переводы произведений французской литературы: «Слава моего отца» Марселя Паньоля (пер. П. Л. Баккеретти, Т. Чугуновой. 2018), «Сторона Германтов» Марселя Пруста (пер. Е. В. Баевской. 2020), «Истории и новеллы в стихах» Жана де Лафонтена (пер., послесловие, статья, комментарии Т. В. Чугуновой. 2021).

Ключевые слова: структура текста, членимость текста, художественный перевод, переводческие примечания.

Многие особенности структуры художественного текста, как оригинального, так и переводного, обусловлены не строем того языка, на котором этот текст создан, а одним из фундаментальных свойств самого текста — его членимостью.

Как известно, современный переводчик способен изменить авторские особенности фрагментации текста на главы, подглавки, абзацы, произвести деление/объединение предложений, использовать переводческий метатекст разного типа, что может свидетельствовать о его творческой натуре, стремящейся не воспроизводить, а создавать...

По-видимому, это стремление к творчеству было свойственно переводчикам в разные времена, тогда как понимание необходимости следовать структуре оригинала появляется в Европе не ранее XVI века. В эпоху средневековья «переводчик отнюдь не был исключен из творческого процесса пересоздания своего источника, в котором он руководствовался собственными вкусами и требованиями аудитории и осознавал себя в качестве полноправного автора» [Матюшина 2002: 20]. Например, в IX веке среди ряда «латинских писаний» — переводов короля Альфреда Великого на древнеанглийский язык, было композиционно переработанное «Утешение философией» Боэция: «<...> вместо деления на пять книг прозы, перемежающейся стихами, он составил сорок две прозаические главы с предисловием и послесловием, переведя стихотворные вставки прозой. Он опустил большие части Боэция, более сжато изложил оставшееся, добавил свои собственные рассуждения, практически исключил последнюю книгу Боэция <...>» [Ненарокова 2002: 80]. В XIII–начале XIV веков в Норвегии и Исландии переводят французские романы, лэ и песни о деяниях (жесты), перестраивая их композицию [Матюшина 2002: 51–52]. К XV–XVI векам «комментарии различного рода (относящиеся к историческим реалиям, трудным словам или пассажам оригинала), которые включались ранее в переводимое произведение и составлявшие вместе с ним единое целое, выносятся за его пределы и образуют относительно независимый «критический аппарат» <...>. На рубеже XV–XVI веков появляются переводы, близкие к оригиналу не только содержанием, но и формой <...>» [Евдокимова 2002: 113].

Как представляется, в настоящее время на уровне деления на крупные фрагменты (части, главы, подглавки) структура переводного текста обычно изоморфна структуре текста оригинального. Так, все три издающиеся в настоящее время перевода на русский язык одной из книг прустовского цикла — «Германт» Адриана Антоновича Франковского, «У Германтов» Николая Михайловича Любимова, «Сторона Германтов» Елены Вадимовны Баевской — воспроизводят достаточно парадоксальную структуру оригинала, имеющего две части, лишь вторая из которых делится на две очень неравные по объему главы.

Однако на уровне деления на абзацы современный переводной текст не всегда изоморфен оригинальному — переводчики могут короткие абзацы объединять в один, а из одного абзаца формировать два-три новых, нарушая тем самым, на наш взгляд, ритм текста [Голубева-Монаткина 2017]. Так, яркая стилистическая особенность повести «Слава моего отца» французского кинорежиссера, сценариста, драматурга Марселя Паньоля — это своеобразная раскадровка текста, последовательное представление действия как сценария с помощью прорисовки кадров: один абзац = одна картинка = одна мысль = одно действие, а в основном очень

хорошем переводе П. Л. Баккеретти и Т. В. Чугуновой несколько абзацев иногда объединяются в один (1) либо, напротив, фрагментируются (2):

- (1) «Alors, la tante Marie alla frapper aux volets d'un voisin, qui possédait un boghey et un petit cheval. C'était une époque bénie, où les gens se rendaient service: il n'y avait qu'à demander.

Le voisin attela son cheval, la tante enveloppa Augustine dans des châles, et nous voilà partis au petit trot, tandis que sur la crête des collines la moitié d'un grand soleil rouge nous regardait à travers les pins.

Mais en arrivant à la Bédoule, qui est tout juste à mi-chemin, les douleurs recommencèrent, et la tante, à son tour, s'affola. Elle serrait dans ses bras ma mère emmitouffée, et lui donnait des conseils :

«Augustine », disait-elle, « retiens-toi », car elle était vierge.

Mais Augustine, toute pâle, ouvrait des yeux noirs énormes, et transpirait en gémissant.

Heureusement, nous avons franchi le col et la route descendait sur Aubagne» [Pagnol 1973: 32–33] / «Тогда тетя Мария постучала в ставню соседа, обладателя повозки и лошаденки. В те благословенные времена люди еще готовы были оказать друг другу услугу по первой просьбе. Сосед запряг лошадь, тетя закутала Огюстину в шали, и мы рысцой тронулись в путь; а выглянувшее из-за холмов огромное солнце смотрело на нас сквозь ветви сосен. Но когда мы добрались до Ла-Бедуль, что на полпути к Обани, схватки возобновились, и тут уж тетя разволновалась не на шутку. Старая дева прижимала к себе закутанную в шали мать, давая ей советы: «Огюстина, сдерживай себя!» А Огюстина, вся бледная, только неестественно таращила большие черные глаза, обливалась потом и стонала. К счастью, мы уже миновали перевал и дорога пошла под гору, до Обани было рукой подать» [Паньоль 2018: 24].

- (2) «Car le plus remarquable, c'est que ces anticléricaux avaient des âmes de missionnaires. Pour faire échec à «Monsieur le curé » (dont la vertu était supposée feinte), ils vivaient eux- mêmes comme des saints, et leur morale était aussi inflexible que celle des premiers puritains. M. l'inspecteur d'Académie était leur évêque, M. le recteur, l'archevêque, et leur pape, c'était M. le ministre: on ne lui écrit que sur grand papier, avec des formules rituelles» [Pagnol 1973: 27]. / «Но самое замечательное то, что у этих безбожников были сердца миссионеров. Чтобы посрамить «господина кюре», добродетель которого у них считалась чистым лицемерием, сами они жили как святые, и их нравственные убеждения были несгибаемы, как у первых пуритан.

Имелся у них и свой епископ — инспектор округа, и свой архиерей — ректор, и даже свой папа — министр народного просвещения, писать которому следовало только на специальной бумаге, строго соблюдая принятые формы обращения» [Паньоль 2018: 19–20].

Современные переводчики иногда нарушают строение самих абзацев (и, следовательно, ритм оригинального текста). Это происходит в том случае, если при передаче иноязычного текста производятся фрагментация предложения оригинала (3) или объединение двух предложений оригинала в одно переводное, а также тогда, когда в силу тех или иных причин намеренно не переводится какое-то предложение¹:

- (3) «Il se « saigna » donc « aux quatre veines », pour établir ses six enfants dans l'enseignement, et c'est ainsi que mon père, à vingt ans, sortit de l'École Normale d'Aix-en-Provence, et devint instituteur public» [Pagnol 1973: 21] / «Он из кожи лез вон, чтобы выучить своих шестерых детей на учителей. Вот почему, в двадцать лет окончив педагогическое училище в Экс-ан-Провансе, мой отец стал школьным учителем» [Паньоль 2018: 13].

Необлигаторные структурные трансформации художественного текста могут быть обусловлены включением таких переводческих метатекстов, как примечания². Примечания взаимодействуют с основным текстом художественного произведения, воздействуя на его целостность и ритм, по-разному в зависимости от места их расположения. Так, внутритекстовые, помещаемые в строку с основным текстом и являющиеся рудиментами средневековых глоссовых заметок, влияют на целостность и ритм текста в меньшей степени (в особенности если они специально не выделены, например, скобками):

- (4) «Les normaliens <...> étaient peu à peu frappés de terreur, et la seule vue d'un verre de vin leur donnait des frissons de dégoût. La terrasse des cafés, à l'heure de l'apéritif, leur paraissait une assemblée de candidats au suicide» [Pagnol, 1973, p. 24] / «Будущие учителя <...> преисполнялись самым настоящим ужасом, и при одном виде стакана вина их начинало трясти от отвращения. А террасы кафе в предобеденный час, **когда француз пьет свой аперитив** [комментарий выделен мной — Н. И. Г.-М.], казались им чем-то вроде кладбища для самоубийц» [Паньоль 2018: 16].

Подстрочные комментарии влияют на целостность и ритм текста в большей степени, чем внутритекстовые, и поэтому в художественных текстах их используют довольно редко. В нашем материале такие комментарии встретились в переводе повести М. Паньоля и вынесенных в пятидесятистраничные «Приложения» затекстовых метатекстах, созданных Т. В. Чугуновой к «Историям и новеллам в стихах» Ж. де Лафонтена (этой переводчицей сделаны многочисленные подстрочные комментарии к основным метатекстам) [Лафонтен 2021: 327–377].

Затекстовые комментарии расположены после основного текста и функционируют лишь в том случае, если к ним обращаются. Такие комментарии объемом в 50 страниц использованы Е. В. Баевской в перепеводе книги «Сторона Германтов»,

¹ Литературоведы указывают на подобные пропуски в прустовских текстах даже таких первоклассных переводчиков, как А. А. Франковский и Н. М. Любимов [Михайлов 2000].

² О переводческих метатекстах см., в частности, [Кашкин и др. 2008].

третьей в цикле Марселя Пруста «В поисках утраченного времени». Как и Т. В. Чугунова, Е. В. Баевская не использует знаки сноски, обычно набираемые на верхнюю линию шрифта у того места, к которому относится затекстовое примечание, и этим предоставляет читателю возможность сначала прочитать весь текст, а затем уже, если есть такое желание, вернуться к поясняемым переводчиком страницам русского Пруста. Комментарии привязаны к тексту с помощью указания номера страницы и выделенного курсивом фрагмента предложения:

- (5) «С. 27. ...как Паскаль основывал истинность Религии и на Разуме, и на авторитете Писания. — Блез Паскаль (1623–1696) — французский ученый и писатель, автор «Мыслей» — труда, в котором он дает обоснование вере в Бога» [Пруст 2020: 621].

Проведенное сопоставление оригиналов и современных переводов произведений французской литературы позволяет говорить как о том, что структура переводного текста может подвергаться трансформациям, не обусловленным собственно языковыми причинами, так и о том, что, думается, характер таких трансформаций напрямую связан с самой личностью человека, переводящего художественный текст, причем не только с «языковой частью» этой личности.

Литература

Голубева-Монаткина Н. И. К проблеме ритма прозы // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2017. Том 76. № 2. С. 16–27.

Евдокимова Л. В. Эволюция прозаического и стихотворного перевода в XIII–XIV веках. Несколько старофранцузских переложений «Утешения философии» Боэция // Перевод и подражание в литературах Средних веков и Возрождения / под общ. ред. Л. В. Евдокимовой, А. Д. Михайлова. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 113–173.

Кашкин В. Б., Князева Д. С., Рубцов С. С. Метакоммуникация переводчика в примечаниях и комментариях [Электронный ресурс]. 2008. URL: <http://lse2010.nagod.ru/index/0-131> (дата обращения: 17.06.2022).

Лафонтен Ж. Истории и новеллы в стихах в двух томах; пер. с фр., послесловие, статья, комментарии Т. В. Чугуновой. Том 1. СПб.: «Вита Нова», 2021. 385 с.

Матюшина И. Г. Переводы рыцарских романов в Скандинавии // Перевод и подражание в литературах Средних веков и Возрождения / под общ. ред. Л. В. Евдокимовой, А. Д. Михайлова. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 12–58.

Михайлов А. Д. Русская судьба Марселя Пруста [Электронный ресурс]. 2000. URL: http://az.lib.ru/p/prust_m/text_0020.shtml (дата обращения: 17.06.2022)

Ненарокова М. Р. Перевод как культурная адаптация: Две античные истории в изложении короля Альфреда Великого // Перевод и подражание в литературах Средних веков и Возрождения / под общ. ред. Л. В. Евдокимовой, А. Д. Михайлова. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 76–112.

Паньоль М. Слава моего отца // Марсель Паньоль. Слава моего отца. Замок моей матери: романы; пер. с фр. П. Л. Баккеретти, Т. Чугуновой. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. С. 5–220.

Пруст М. Сторона Германтов: роман / Марсель Пруст; пер. с франц. Е. Баевской. М.: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2020. 672 с.

Pagnol M. La gloire de mon père. Souvenirs d'enfance. Tome 1. Monte-Carlo, Editions Pastorelly, 1973. 243 p.

N. I. Golubeva-Monatkina
Lomonosov Moscow State University
(Russia, Moscow)
golmonat@mail.ru

ON NON-OBLIGATORY STRUCTURAL TRANSFORMATIONS OF THE LITERARY TEXT

Many features of the structure of a translated literary text are due to the articulation inherent in the text. The structure of a modern translated text at the level of division into large fragments (parts, chapters, subchapters) is usually isomorphic to the structure of the original text. But both at the level of dividing the text into paragraphs, and at the level of the structure of the paragraph itself, the modern translated text is not always isomorphic to the original one — translators can combine short paragraphs into one, and make two or more from one paragraph, and also violate the structure of the paragraph itself, fragmenting sentences of the original or combining two or more sentences into one. The preservation of the rhythmic features of the original in the translation is also not facilitated by the fact that sometimes, for one reason or another, one or several sentences are not translated intentionally. The presence of translation notes is also important for the structural appearance of the translated text. If before the XVI century, various kinds of translators' comments were included in the translated text and together with it constituted a single work, then with the advent and, especially, the spread of printing and the realization that a work in a foreign language has its own form and its own author, these metatexts begin to be moved outside the translated work, forming a relatively independent text. The author of the article used for analysis modern translations of works of French literature: "The Glory of My Father" by Marcel Pagnol (translated by P. L. Baccheretti, T. Chugunova, 2018), "The Guermites Side" by Marcel Proust (translated by E. V. Baevskaia, 2020), "Histories and short stories in verse" by Jean de Lafontaine (translation, afterword, article, comments by T. V. Chugunova, 2021).

Key words: text structure, text articulation, literary translation, translation notes.

References

Evdokimova L. V. [The evolution of prose and verse translation in the 13th–14th centuries. Several Old French transcriptions of Boethius' Consolations of Philosophy]. *Perevod i podrazhanie v literaturakh Srednikh vekov i Vozrozhdeniya* [Translation and imitation in the literatures of the Middle Ages and the Renaissance]. L. V. Evdokimova,

A. D. Mikhailov (eds). Moscow, Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences Publ., 2002, pp. 113–173. (In Russ.)

Golubeva-Monatkina N. I. [On the problem of the rhythm of prose]. *Izvestiya RAN. Seriya literatury i yazyka*. 2017, vol. 76, no. 2, pp. 16–27. (In Russ.)

Kashkin V. B., Knyazeva D. S., Rubtsov S. S. *Metakommunikatsiya perevodchika v primechaniyakh i kommentariyakh* [Translator's metacommunication in notes and comments]. 2008. Available at: <http://lse2010.narod.ru/index/0-131> (accessed: 17.06.2022).

La Fontaine J. *Istorii i novelly v stikhakh v dvukh tomakh; per. s fr., posleslovie, stat'ya, kommentarii T. V. Chugunovoi* [Stories and short stories in verse in two volumes; translation from French, afterword, article, comments by T. V. Chugunova]. Vol. 1. St. Petersburg, Vita Nova Publ., 2021. 385 p.

Matyushina I. G. [Translations of chivalric romances in Scandinavia]. *Perevod i podrazhanie v literaturakh Srednikh vekov i Vozrozhdeniya* [Translation and imitation in the literatures of the Middle Ages and the Renaissance]. L. V. Evdokimova, A. D. Mikhailov (eds). Moscow, Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences Publ., 2002, pp. 12–58. (In Russ.)

Mikhailov A. D. *Russkaya sud'ba Marselya Prusta* [Russian destiny of Marcel Proust]. 2000. Available at: http://az.lib.ru/p/prust_m/text_0020.shtml (accessed 16.04.2021).

Nenarokova M. R. [Translation as a cultural adaptation: Two ancient stories as told by King Alfred the Great]. *Perevod i podrazhanie v literaturakh Srednikh vekov i Vozrozhdeniya* [Translation and imitation in the literatures of the Middle Ages and the Renaissance]. L. V. Evdokimova, A. D. Mikhailov (eds). Moscow, Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences Publ., 2002, pp. 76–112. (In Russ.)

Pagnol M. [Glory to my father]. *Pagnol M. Slava moego ottsa. Zamok moei materi: romany* [Glory to my father. My mother's castle: Novels]. Transl. from French by P. L. Bakcheretti, T. Chugunova. St. Petersburg, Azbuka, Azbuka-Attikus Publ., 2018, pp. 5–220. (In Russ.)

Pagnol M. *La gloire de mon père. Souvenirs d'enfance*. Tome 1. Monte-Carlo, Editions Pastorelly, 1973. 243 p.

Proust M. *Storona Germantov* [Side of the Guermantes]. Transl. from French by E. Baevskaya]. Moscow, Inostranka, Azbuka-Attikus Publ., 2020. 672 p.

Т. В. Устинова

*Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова
(Россия, Москва)
utanja@mail.ru*

**ОККАЗИОНАЛЬНОЕ СЛОВО ПОЭТА
КАК ЕДИНИЦА ПЕРЕВОДА
(НА ПРИМЕРЕ АНГЛОЯЗЫЧНОГО ПЕРЕВОДА
СТИХОТВОРЕНИЯ ВЕЛИМИРА ХЛЕБНИКОВА «КУЗНЕЧИК»)**

В статье на материале стихотворения В. Хлебникова «Кузнечик» и его англоязычного перевода, выполненного Полом Шмидтом, рассматриваются приемы межъязыковой передачи сложно структурированных значений индивидуально-авторских неологизмов. Перевыражение стихотворения, содержащего «непереводимые» окказионализмы, рассматривается как акт поэтического сотворчества переводчика, воссоздающего эстетико-филологический эксперимент Хлебникова средствами другого языка. Формально-эстетическая эквивалентность перевода (максимально возможная передача всех идейно-эстетических, прагматических, языковых и индивидуально-стилистических особенностей исходного текста) начинается с отбора единиц перевода разных уровней. На глобальном уровне переводчик работает с системой текстовых значений, которые продуцируются стихотворением как единым смысловым целым. На локальном уровне требуется воспроизведение экспериментов с формой и содержанием, которые привели к появлению в исходном тексте индивидуально-выразительных знаков. Руководствуясь требованиями минимальности и мотивированности переводческих трансформаций, переводчик принимает во внимание возможность (а) полного или частичного воссоздания исходного словообразовательного механизма производства окказионализма и (б) полного или частичного сохранения исходного значения нового слова. Эквивалентная передача окказиональных значений достигается в переводе путем комплексной семантической трансформации исходного поэтического сообщения. Нетривиальные переводческие решения и применение переводческих приемов компенсации, экспликации, лексической замены, добавления и перестановки позволяют минимизировать потери в межъязыковой передаче сообщения. При этом частичная реконцептуализация (отличающееся от оригинала профилирование внимания читателя и детализация когнитивной сцены, сдвиг отношений между репрезентируемыми объектами и т. п.) на локальном уровне является объективно

необходимой процедурой, позволяющей добиться эквивалентности перевода на глобальном макротекстовом уровне.

Ключевые слова: смыслообразование, поэтический перевод, эквивалентность, текстовые значения, семантическая трансформация.

Методологическую основу данного исследования составляют труды В. П. Григорьева об эвристике и четырехмерном пространстве языка [Григорьев 2006: 615–761]. Теория В. П. Григорьева обладает большой объяснительной силой и может использоваться в качестве методологической рамки для изучения многообразных проявлений речевой и познавательной креативности человека. Так, по нашему мнению, экстраполяция идей В. П. Григорьева о когнитивной парадигме «языка как творчества» на сферу художественного перевода позволяет продвинуться в понимании сложнейшего феномена эвристического мышления переводчика, решающего задачу смыслового преобразования и перевыражения исходного сообщения.

В целом поэтический перевод подчиняется требованию достижения формально-эстетической эквивалентности между исходным текстом (ИТ) и текстом перевода (ПТ). Уникальные характеристики поэтической речи (содержательность формы, образность, поэтическая референция и мн. др.) влияют на смысловое восприятие сообщения и обеспечивают специфические эффекты воздействия на адресата — когнитивный, эстетический, фасцинативный, аксиологический. Соответственно, отбор единиц перевода становится фактором, определяющим переводческую стратегию в целом и принятие отдельного переводческого решения, направленного на воссоздание указанных эффектов в ПТ.

В качестве глобальной единицы поэтического перевода выступает стихотворение как законченное смысловое и эстетическое целое, занимающее установленное место в совокупности созданных и представленных поэтом текстов. В случае перевода произведений Велимира Хлебникова многократно возрастает необходимость предпереводческого анализа идиостиля поэта как комплексной системы текстообразующих доминант и метатропов¹. Исследовательский компонент переводческой компетентности здесь выступает на передний план, поскольку для эквивалентной межъязыковой передачи сообщения требуется понимание переводчиком идейной значимости «воображаемой филологии» Хлебникова. В. П. Григорьев подчеркивал важность исследования эстетических экспериментов («экспериментов с формой» и «экспериментов с содержанием») в рамках модели «СЛОВО ↔ КОНТЕКСТ ↔ СМЫСЛ ↔ ЗНАЧИМОСТЬ» [Григорьев 2006: 760]. Качество поэтического перевода зависит от того, насколько глубоко переводчик исследует эстетический эксперимент автора ИТ.

¹ Мы опираемся на концепцию идиостиля Н. А. Фатеевой (см., например, ее последние работы в соавторстве с А. Н. Барановым и Д. О. Добровольским [Баранов, Добровольский, Фатеева 2021]). Следуя теории Н. А. Фатеевой, считаем необходимым рассматривать идиостиль поэта с точки зрения инвариантного кода смыслопорождения, включающего единицы тематического и композиционного уровней, а также тропеические средства, определяющие смысловое развертывание текста.

Локальной единицей поэтического перевода является отдельное поэтическое слово или словосочетание, намеренно преобразованное поэтом не только с целью достижения большей смысловой выразительности, но и с целью производства нового знания о мире. Одной из наиболее трудных для перевода единиц признается окказионализм как индивидуальный выразительный знак, который одноразово создается поэтом для конкретной ситуации художественной коммуникации и является результатом творческого воздействия элитарной языковой личности на системно заданные языковые способы смысловыражения [Устинова 2017].

Лексико-семантические и функциональные свойства окказионализмов принято анализировать в сопоставлении со свойствами узуальных («канонических») лексических единиц. А. Г. Лыков, например, определяет окказиональное слово как речевую экспрессивную единицу, которая в отличие от общеупотребительных слов обладает свойствами ненормативности, творимости (невоспроизводимости), функциональной одноразовости, индивидуальной принадлежности, синхронно-диахронной диффузности [Лыков 1976]. Единственно возможным способом межъязыковой передачи слова с такими свойствами является комплексная семантическая трансформация, которая требует от переводчика разнообразных проявлений лингвокреативного мышления (семантической гибкости, образной адаптивности, способности к установлению отдаленных вербальных ассоциаций и др.) [Устинова 2017]. В переводе необходимо учитывать целый ряд формальных и функциональных параметров исходного окказионализма. Прежде всего, окказионализм обладает очень специфической формальной содержательностью, то есть именно окказиональная форма выражения определяет конструирование неконвенционального значения данной единицы и достижение смыслового вывода адресатом. Соответственно, задача переводчика заключается в перевыражении исходного эксперимента с формой, что требует раскрытия операционального механизма окказионального словообразования в ИТ и соответствующего «обнажения приема» в ПТ. В большинстве случаев системные возможности другого языка объективно не позволяют полностью воспроизвести механизм построения исходного окказионализма. Однако, соблюдая требования минимальности и мотивированности переводческих трансформаций, переводчик должен принять решение о частичном воспроизведении механизма окказионализации или опоры на другой механизм при сохранении в ПТ окказионального значения. Кроме того, деятельность переводчика определяется требованием воссоздания образности и сложных прагматических эффектов в передаче поэтического сообщения. Такая установка на необходимость одновременного достижения нескольких видов эквивалентности делает перевод окказионализмов в поэтическом тексте максимально трудной задачей.

Пример стихотворения Велимира Хлебникова «Кузнецик» [Хлебников 2000: 104] и его перевода Полом Шмидтом [Khlebnikov 1997: 31] позволяет рассмотреть ряд особенностей семантического преобразования окказионализмов с целью достижения формально-эстетической, образной и семантической эквивалентности ИТ и ПТ.

<p><Кузнечик></p> <p><i>Крыльышкауя золотописьмом Тончайших жил, Кузнечик в кузов пуза уложил Прибрежных много трав и вер. Пинь, пинь, пинь! тарарахнул зинзивер. О, лебедиво! О, озари!</i> [Хлебников 2000: 104]</p>	<p><i>Grasshopper</i></p> <p><i>Glitter-letter wing-winker gossamer grasshopper picks his belly-basket with credo-meadow grass. Zin! Zin! Zin! sings the raucous racket-bird! Swan-white wonder! Brighter, brighter, bright!</i> (Перевод Пола Шмидта [Khlebnikov 1997: 31]).</p>
--	---

Сопоставительный анализ ИТ и ПТ позволяет описать общую стратегию перевода, избранную П. Шмидтом с опорой на знание идиостиля Хлебникова. Гарвардское издание избранных стихотворений Хлебникова представляет собой результат серьезного научного исследования творческого метода поэта. Издание снабжено развернутым предисловием-анализом и подробными комментариями переводчика и редактора. В случае с «Кузнечиком» окказионализмы рассматриваются переводчиком как текстообразующая доминанта ИТ. Мы считаем, что переводчик придерживается стратегии передачи в ПТ исходного поэтического приема, который заключается в остранении и создании нетривиальных аттенциональных эффектов путем окказионального словопроизводства. Однако объективные типологические различия между русским языком и переводящим английским языком не позволяют переводчику воспроизвести исходный механизм создания окказионализмов и использовать суффиксацию как основной способ производства новых слов. Переводчик опирается в основном на словосложение как способ создания окказионализмов: *glitter-letter*, *wing-winker*, *credo-meadow* и др. Такое переводческое решение позволяет добиться смыслового соответствия между исходными и переводными окказионализмами на уровнях цели коммуникации и предметной ситуации. Высокое качество перевода обеспечивается также за счет того, что переводчик следует требованию стилистической идиоматичности перевода: с учетом намерения автора ИТ актуализировать повторение согласных «по принципу пчелиных сот» [Хлебников 2005: 204] переводчик использует аллитерацию как прием выдвигания в ПТ.

Проводя анализ в рамках модели «СЛОВО ↔ КОНТЕКСТ ↔ СМЫСЛ ↔ ЗНАЧИМОСТЬ» и сопоставляя внутрисловные и межсловные связи окказионализмов в ИТ и ПТ, можно проследить, каким образом совокупность таких переводческих приемов, как лексические замены, добавления и перестановки обеспечивают воссоздание значений исходных окказионализмов и эквивалентную передачу художественного смысла стихотворения в целом. Рассмотрим несколько примеров.

Так, работая с локальной единицей *золотописьмом* на уровне перевыражения внутренней формы, переводчик использует прием метонимической замены. В качестве эквивалента первого элемента окказионализма (*золото-*) используется

существительное *glitter*- ('блеск', 'сверкание'). За счет метонимического сдвига МАТЕРИАЛ (ИТ) — СВОЙСТВО (ПТ) внимание реципиента перевода будет более узко направлено на такие признаки объекта, как яркость, сияние, блеск. Выбор лексемы *glitter* подчинен цели воссоздания аллитерации средствами языка перевода (*glitter-letter*) и достижения того же прагматического эффекта, что и в ИТ. При этом на уровне комплексного значения окказионального слова сохраняется доступ к части набора когнитивных моделей, задающих характеристики внешнего вида главного персонажа повествования.

Семантизация деепричастия *крылышка* в ИТ требует опоры на значение производящей базы (лексический концепт КРЫЛО) и на значения словообразовательных формантов: (1) *-ышк-* (уменьшительно-ласкательная квалификация — по малому размеру и/или эмоциональному отношению); (2) *-уя-* (квалификация действия посредством предмета, названного производящим словом). В переводе невозможно воспроизвести эти внутрисловные связи, заданные словообразовательным значением. Конструируя окказионализм *wing-winker*, переводчик производит лексическое добавление, но сохраняет доступ к пониманию предмета, опосредующего действие, и воссоздает в ПТ значение исполнения действия посредством крыльев. Однако за счет новой словообразовательной модели и лексического добавления происходит сдвиг фокуса внимания реципиента на исполнителя действия (*winker* → *-er* → DOER OF THE ACTION) и образ действия как частого и колебательного движения (*wink* 'мигать', 'мерцать').

Далее переводчик использует прием компенсации² для воссоздания ряда исходных коннотаций в квалификации действия, заданного деепричастием *крылышка*. Так, в последующем отрезке текста используется переводческое добавление лексемы *gossamer* (*grasshopper*). Оно позволяет эквивалентно передать уменьшительно-ласкательную характеристику крылышек, состоящих из «тончайших жил», за счет фокусирования внимания адресата ПТ на качествах предмета, заданных концептом GOSSAMER/ПАУТИНА — *очень тонкий, прозрачный и состоящий из множества гибких и длинных волокон* и т. п. Более того, переводчик-исследователь знает, какие фоносемантические ассоциации предполагал Хлебников в своем окказионализме: «'Крылышка' и т. д. потому прекрасно, что в нем, как в коне Трои, сидит слово 'ушкуй' (разбойник). 'Крылышка', скрыл ушка деревянный конь» [Хлебников 2005: 227]. Вводя в ПТ паутину как дополнительную фокусную точку, переводчик решает задачу воссоздания «коня Трои», скрывающего «разбойника». За счет ряда метонимических сдвигов в сети вербальных ассоциаций ПАУТИНА → ПАУК (*gossamer* 'a filmy cobweb' → 'spun by a spider') использование переводческого дополнения может послужить средством активации у реципиента сопутствующих текстовых значений, представляющих характеристики персонажа как хищного и опасного насекомого.

² Прием перевода «компенсация» заключается в том, что непере译имый смысловой компонент исходного сообщения выражается каким-либо другим средством, передающим ту же самую информацию (необязательно на том же отрезке текста, что и в оригинале).

В целом, проведенный анализ приемов межъязыковой передачи окказионализмов Велимира Хлебникова в переводе П. Шмидта позволяет заключить следующее:

1. В иерархии единиц поэтического перевода высшее место занимает система текстовых значений, через которую читателю ИТ передается новое знание о мире — знание уникально-авторское, идейно, эмоционально и эстетически нагруженное, вербализованное в неконвенциональной речезыковой форме. Задача переводчика состоит в воссоздании этой системы текстовых значений средствами переводящего языка.

2. Семантическая трансформация исходных окказионализмов в процессе перевода подчинена цели минимизации потерь в их эстетическом и смысловом содержании. Полная семантическая эквивалентность окказионализмов в ИТ и ПТ на денотативном и коннотативном уровнях невозможна в силу объективных системных различий русского и английского языков — прежде всего, из-за несовпадения словообразовательных моделей и словообразовательных значений.

3. Частичная формальная и семантическая эквивалентность между окказионализмами достигается за счет переводческих приемов компенсации, лексической замены и добавления. Именно переводческие трансформации на уровне локальных единиц перевода (окказионализмов) позволяют переводчику добиваться формально-эстетической и образной эквивалентности на уровне текста как глобальной единицы перевода и воссоздать в ПТ ту же когнитивную сцену (образ предметной ситуации), что и в ИТ.

4. Эквивалентная передача в ПТ исходного образа предметной ситуации потребовала от переводчика «Кузнечика» опираться на отличные от ИТ операции конструирования: в когнитивную сцену введены новые фокусные точки (*winker, gossamer, raucous, swan-white*), присутствуют сдвиги фокуса внимания реципиента ПТ по сравнению с реципиентом ИТ. Тем не менее, все переводческие решения, относящиеся к комплексным семантическим трансформациям, подчинены установке на воссоздание смысловой и эстетической сложности ИТ всеми доступными средствами переводящего языка.

Литература

Баранов А. Н., Добровольский Д. О., Фатеева Н. А. Идиостиль Ф. М. Достоевского: направления изучения // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. 2021. Т. 12. № 2. С. 374–389.

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

Лыков А. Г. Современная русская лексикология (русское окказиональное слово). Москва: Высшая школа, 1976. 119 с.

Устинова Т. В. Неконвенциональное смыслообразование в поэтической речи: опыт лингвокогнитивного моделирования читательской рецепции / Науч. ред. Т. А. Гридина. Екатеринбург: УрГПУ, 2017. 187 с.

Хлебников В. Литературная биография. Собрание сочинений 1904–1916 / Собрание сочинений: В 6 тт. Т. 1 / Под общ. ред. Р. В. Дуганова. Сост., подгот.

текста и примеч. Е. Р. Арэнзона и Р. В. Дуганова. М.: ИМЛИ РАН «Наследие», 2000. 544 с.

Хлебников В. Статьи (наброски). Ученые труды. Воззвания. Открытые письма. Выступления. 1904–1922 / Собрание сочинений: В 6 тт. Т. 6. Книга первая / Под общ. ред. Р. В. Дуганова. Сост., подгот. текста и примеч. Е. Р. Арэнзона и Р. В. Дуганова. М.: ИМЛИ РАН «Наследие», 2005. 448 с.

Khlebnikov V. Selected Works of Velimir Khlebnikov. Volume 3. Selected Poems. Translated by Paul Schmidt. Edited by Ronald Vroon. Harward University Press, 1997. 275 p.

T. V. Ustinova
Lomonosov Moscow State University
(Russia, Moscow)
utanja@mail.ru

**POETIC NEOLOGISMS AS A UNIT OF TRANSLATION:
THE CASE OF ENGLISH TRANSLATION
OF VELIMIR KHLBNIKOV'S "GRASSHOPPER"**

Based on Velimir Khlebnikov's poem "Grasshopper" and its English translation by Paul Schmidt, the article examines the inter-language transfer of complexly structured meanings of poetic neologisms. The re-expression of a poem containing "untranslatable" neologisms is considered as an act of translator's co-creation of Khlebnikov's aesthetic-philological experiment. The formal aesthetic equivalence of translation (the maximum possible transfer of all ideological, aesthetic, pragmatic, linguistic and individual stylistic features of the source text) begins with the selection of translation units of different levels. At the macro level, the translator deals with a system of textual meanings that are produced by the poem as a meaningful whole. At the micro level, it is required to re-verbalize source-text experiments with form and content, which result in the appearance of neologisms as individually expressive signs. Guided by the requirements of minimality and motivation of translation transformations, the translator takes into account the possibility of full or partial (a) reconstruction of the original word-formation mechanism for the production of neologisms and (b) non-conventional meaning reconstruction. Equivalence of non-conventional meanings in the source text and the target text is achieved through a complex semantic transformation. Non-trivial translation decision-making and the use of translation techniques of compensation, explication, lexical substitution, addition and permutation allow minimizing losses in the inter-language transfer of meanings. Partial reconceptualization (the use of construal operations in the target language that differ from the source language) is an objectively necessary procedure that allows achieving translation equivalence at the macro-textual level.

Key words: meaning construction, poetic translation, equivalence, textual meanings, semantic transformation.

References

Baranov A. N., Dobvol'skij D. O., Fateeva N. A. [Individual style of Dostoevsky: Dimensions of investigation]. *Vestnik Rossiiskogo universiteta družby narodov. Ser.: Teoriya yazyka. Semiotika. Semantika*, 2021, vol. 12, no. 2, pp. 374–389. (In Russ.)

Grigor'ev V. P. *Velimir Khlebnikov v chetyrehmernom prostranstve jazyka: Izbrannye raboty. 1958–2000 gody* [Velimir Khlebnikov in the four-dimensional space of language: Selected works. 1958–2000]. Moscow, Yazyki Slavyanskikh Kul'tur Publ., 2006. 816 p.

Khlebnikov V. *Literaturnaya biografiya. Sobranie sochinenii 1904–1916* [Literary biography. Collected Works of 1904–1916]. Moscow, IMLI RAN Nasledie Publ., 2000. 544 p.

Khlebnikov V. *Selected Works of Velimir Khlebnikov. Volume 3. Selected Poems*. Translated by Paul Schmidt. Edited by Ronald Vroon. Harvard University Press, 1997. 275 p.

Khlebnikov V. *Stat'i (nabroski). Uchenye trudy. Vozzvaniya. Otkrytye pis'ma. Vystupleniya. 1904–1922* [Articles. Scientific works. Appeals. Open letters. Performances. 1904–1922]. Moscow, IMLI RAN Nasledie Publ., 2005. 448 p. (In Russ.)

Lykov A. G. *Sovremennaya russkaya leksikologiya (russkoe okkazional'noe slovo)* [Modern Russian lexicology (Russian occasional word)]. Moscow, Vysshaya Shkola Publ., 1976. 119 p.

Ustinova T. V. *Nekonventsional'noe smysloobrazovanie v poeticheskoy rechi: opyt lingvokognitivnogo modelirovaniya chitatel'skoi retseptsii* [Non-conventional meaning construction in poetic speech: An experience of linguistic and cognitive modeling of reader's reception]. Ekaterinburg, Ural State Pedagogical Univ. Publ., 2017. 187 p.

СЕМАНТИЧЕСКИЕ ПРЕОБРАЗОВАНИЯ В ПОЭЗИИ И ПРОЗЕ XVIII–XIX ВЕКОВ И НАЧАЛА XX ВЕКА

Н. В. Патроева

*Петрозаводский государственный университет
(Россия, Петрозаводск)
nvpatr@list.ru*

А. А. Лебедев

*Петрозаводский государственный университет
(Россия, Петрозаводск)
perevodchik88@yandex.ru*

РИТОРИКА ФЕОФАНА ПРОКОПОВИЧА И ИСТОКИ КАНТЕМИРОВСКОЙ ПОЭТИКИ¹

В статье на материале риторических трудов Феофана Прокоповича и стихотворных текстов А. Д. Кантемира рассматривается специфика построения литературных произведений XVIII века в контексте риторики. Анализируются предпосылки, связанные с формированием индивидуально-авторского стиля А. Д. Кантемира, сопоставляются системы тропов и фигур речи в работах Ф. Прокоповича и использование риторических приемов в стихотворениях А. Д. Кантемира. Описываются особенности риторики Феофана Прокоповича (выделение групп словесных и смысловых фигур, отказ от вычурности и «словесных прикрас»; разделение всех фигур речи на три группы — для поучения, для услаждения, для возбуждения переживаний), рассматриваются особенности использования фигур речи в поэзии А. Д. Кантемира (в качестве доминант поэзии отмечаются инверсия, эллипсис, лексический повтор, период, риторический вопрос). Приводятся примеры совмещения нескольких фигур речи в пределах стихотворного контекста (инверсия, эллипсис, анафора, лексический повтор, асиндетон; гиперболы, метафоры, метонимия, инверсия и пр.). А. Д. Кантемир воплощает в своем творчестве жанр сатиры как синкретический; в этом случае тексты не только являются наставительными, но и способны затронуть эмоциональную составляющую. Сделан вывод о значимой роли Антиоха Кантемира в развитии жанра сатиры, как с точки зрения стилистической и языковой эклектичности, так и в аспекте использования риторических средств и приемов.

¹ Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 22-28-00991, <https://rscf.ru/project/22-28-00991/>

Ключевые слова: диахроническая риторика, кантемировская поэтика, сатира, поэтический дискурс, тропы и фигуры речи.

Истоки «трудной» поэтики А. Д. Кантемира [Николаев 1995: 3–14] нужно, очевидно, искать в филологических штудиях Кантемира: домашнее образование² в Москве, близкие связи с наставниками из Славяно-греко-латинской академии и Духовной коллегии, затем учеба в петербургской Академии наук [Радовский 1959: 17], чтение филологических трудов Петровской эпохи и послепетровского периода (лингвистических сочинений Й. Э. Глюка, И. В. Пауса³, В. А. Адодурова⁴, грамматического академического компендиума⁵, некоторых трудов раннего Тредиаковского и мн. др.⁶) — все это не могло не оказать влияние на формирование поэтического стиля А. Кантемира. Относящиеся ко второй половине 1720-х годов переводы псалмов Давида и латинской работы «Синопис исторической», четырех сатир Н. Буало сменяются новым этапом — сочинением собственных опытов в стихах, во многом подготовленным знакомством с бывшим ритором Киево-Могилянской академии и яростным защитником петровских преобразований Феофаном Прокоповичем⁷, написанные на старославянском (книжно-славянском) проповеди-«слова» и стихотворные произведения которого, вероятно, оставили в сознании молодого автора неизгладимый след: «не случайно сатиры Кантемира столь близки по духу речам Феофана и также направлены против воинствующих в своем невежестве врагов Петровских реформ» [Прийма 1956: 11]. Известно, что в 1729 г., прочитав первую сатиру Кантемира, распространенную первоначально в списках и, «по обычаю всех почти сатириков», анонимную, Феофан Прокопович отозвался на нее приветственным стихотворением⁸ «К сочинителю сатир»:

² Домашним учителем А. Кантемира был упомянутый позднее в «Опыте словаря о российских писателях» Н. И. Новикова стихотворец Иван Ильинский, получивший образование в Славяно-греко-латинской академии Москвы, хороший знаток древнерусской письменности. Другим наставником юного Антиоха стал священник Анастасий Кондоиди, обучавший детей Дмитрия Кантемира древнегреческому, латинскому, итальянскому языкам. Произведения Кантемира свидетельствуют о рецепции церковно-славянских и старорусских памятников. О широкой лингвистической эрудиции десятилетнего Антиоха говорит, например, его выступление в Московской Славяно-греко-латинской академии с похвальным словом о Дмитрие Фессалонийском на древнегреческом языке.

³ См.: [Johann 1994; Михальчи 1969; Живов 1996: 3–30; Hüterer 2001: 408].

⁴ Грамматика Василия Адодурова в качестве приложения к словарю Вейсманна (1731 г.) обнаружена в домашней библиотеке А. Кантемира — см. список книг кантемировской библиотеки в работе [Александренко 1896].

⁵ См.: [Compendium 2002; Успенский 1975; Адодуров 2014].

⁶ О филологических штудиях послепетровского периода см. подробнее: [Успенский 1985; Успенский 1994; Успенский 1997; Живов 1996; Живов 2004; Бабаева 1993; Бабаева 2013].

⁷ См. подробнее: [Автухович 1999].

⁸ В автокомментариях к окончательной редакции первой сатиры (1743 г.) Кантемир вспоминал: «Сия сатира первый опыт стихотворца... Писал он ее ..., не намерен будучи обнародить; но по случаю один из его приятелей ... сообщил Феофану, архиепископу Новгородскому, который

*Не знаю, кто ты, пророче рогатый;
Знаю, коликой достоин ты славы...
Благо, что дал Бог ум тебе здравый...
Объемлет тебя Аполлин великий...
А я и ныне сущий твой любитель...* [Кантемир 1956: 442–443]

В ответ на это одобрение, уже после состоявшегося в 1730 г. личного знакомства с Феофаном, Антиох Кантемир предпосылает третьей своей сатире «Благодарительные стихи»:

*Устами ты обязал меня и рукою,
Дал хвалу мне свыше мер, заступил немало —
Сатирику то забыть никак не пристало,
Иже неблагодарства страсть хулит трубою.
Нет! но силы воздавать дары равномерны
В знак благодарения — увь! — запрещают.
Прими убо сия, и хоть не блистают
Дары изяществом, однак знаки воли верны.* [Кантемир 1956: 260]

Указанные литературно-биографические обстоятельства и духовная близость великого российского церковного и политического деятеля Феофана и столь же яростного защитника петровских реформ, создателя жанра сатиры в российской словесности Кантемира, дает нам вполне, как представляется, прочные основания для сопоставления системы тропов и фигур речи, предлагавшихся в сочинениях «О поэтическом искусстве» и «Об искусстве риторическом»⁹, с одной стороны, и использованных стихотворцем — реформатором риторических приемов — с другой. Важно иметь в виду при этом, что написанные на латыни поэтика и риторика Феофана, прочитанные как курсы лекций 1705–1707 гг. в Киево-Могилянской академии и не имевшие долгое время печатного воплощения, как и перевода с латинского на русский, были известны только в списках и использовались в процессе преподавания церковного красноречия в духовных училищах России. Между тем Кантемир вполне мог познакомиться с сочинениями Феофана¹⁰ хотя бы в изложении своего учителя, знатока латинской и древнерусской словесности, переводчика при Императорской Академии наук, поэта, получившего образование

везде ее с похвалами стихотворцу рассеял и, тем не доволен, возвращая ее, приложил похвальные сочинительно стихи... Тому архипастырю следуя, ... ободрен, стал далее прилежать к сочинению сатир» [Кантемир 1956: 62].

⁹ Обстоятельная характеристика трактатов Ф. Прокоповича представлена, напр., в работах: [Соколов 1965; Вомперский 1970: 70–98].

¹⁰ Ср. с мнением С. А. Кибальника: «На эстетических идеях Феофана, почерпнутых непосредственно из его сочинений или из лекций его многочисленных последователей и учеников, воспитывалось большинство деятелей русской культуры первой половины XVIII в. Так, например, Ломоносов, по-видимому, был знаком с «Поэтикой» Прокоповича, а будучи студентом Московской Славяно-греко-латинской академии, слушал и записал курс лекций по риторике его ученика Порфирия Крайского» [Кибальник 1983: 205–206].

в московской Славяно-греко-латинской академии¹¹, Ивана Ильинского¹². Прибавим, что Ф. Прокоповича и А. Кантемира объединяет известная и признаваемая в качестве авторитетной традиция юго-западной риторики и силлабики, из которой оба писателя черпали образцы художественного выражения, как и из лучших творений древнегреческих и римских поэтов.

В своей риторике Феофан Прокопович к средствам, украшающим речь, и прежде всего произведения высокого и тяготеющего к нему среднего, или «цветистого», стиля, относит *фигуры словесные* (метафора, метонимия, синекдоха, антономасия¹³, повтор, многосоюзие и пр.), в том числе и тропы, и *фигуры смысловые* (аллегория, перифраза, олицетворение, гипербола, эпифонема, апострофа¹⁴ и некоторые др.).

Феофан возражает против излишних «словесных прикрас» и «неумеренной вычурности» фраз: «Стиль большей частью должен быть средним между возвышенным и низким; слова должны быть ясными и метафоры естественными, мысли же не должны быть раздуты многословием, но выражены в немногих словах, перифраза — проще и напоказ» [Прокопович 1961: 424].

Феофан Прокопович при этом не упоминает сатиру, перечисляя жанры, воплощающие «возвышенный» или «средний» слог¹⁵, однако в творчестве Кантемира — изобретателя новой русской поэзии именно жанр сатиры занимает центральное место. Как характеризуется сатира в Феофановой поэтике? Здесь описание сатиры

¹¹ О том, что красноречие в московской Славяно-греко-латинской академии преподавалось с опорой на сочинение Феофана, свидетельствует, например, хранящаяся в Отделе рукописей РГБ рукопись «Praeserta rhetorica a Theophane Procopovicz...» 1750 г. из собрания библиотеки Московской православной духовной академии (Ф. 173. II, № 86, 139 л.).

¹² См.: [Новиков 1772: 70].

¹³ Антономасия — разновидность метонимии, употребление собственного имени в значении нарицательного [Квятковский 1966: 44].

¹⁴ Под эпифонемой понимается риторическое восклицание, под апострофой — риторическое обращение «к лицу отсутствующему, как к присутствующему; или к умершему, как живому; или к неодушевленному предмету, как к одушевленному» [Квятковский 1966: 45–46].

¹⁵ Ср. со стилистическими рекомендациями, даваемыми в риторике Феофана иным жанрам: «Стиль элегий должен быть средний или цветистый, слова — отобранные, но не слишком напыщены, изречения немногословны, уподобления — кратки, примеры — подобраны в небольшом числе: либо подобные, либо противоположные, фигуры должны встречаться чаще, главным образом такие, что служат для изображения переживаний» [Прокопович 1961: 439]. Стиль таких лирических жанров, как ода, гимн, дифирамб — разновидностей «песен», «должен быть сладостным; в них необходимо применять все фигуры, которые способствуют услаждению» [Прокопович 1961: 442], украшать «цветами слов и мыслей»; эклоги (буколика) также тяготеют к «цветистому» стилю. «Главных достоинств эпиграммы три: краткость, приятность и остроумие...» [Прокопович 1961: 444]; «эпиграмма имеет две части: экспозицию и клаузулу» [Прокопович 1961: 444], то есть начинается с изложения какого-либо факта, обвинения или осуждения, а завершается остроумным выводом. У эпитафии как разновидности эпиграммы те же особенности: «В первой части, или экспозиции, обычно дается краткое перечисление более примечательных деяний покойного... Во второй же части или в заключении... помещают... какое-нибудь выразительное изречение, указывающее на краткость жизни человеческой, на ее суету и бренность» [Прокопович 1961: 452]. О басне: [Прокопович 1961: 378–381].

не носит четко очерченного, строго определенного и подробного характера (сам Прокопович использовал некоторые элементы комического в своих произведениях, но в подобном жанре оригинальных произведений не создал): «...сатира должна быть язвительной и остроумной, бичуя человеческие пороки... Сатира не имеет никаких определенных частей, поэт по своему усмотрению может разрабатывать в ней свой замысел. ...следует до некоторой степени умерять едкость сатиры какой-то поэтической сладостью; для этого содержание ее должно быть разнообразным: много острых мыслей, привлекательные вставные маленькие рассказы и все прочее, что служит для развлечения, да и слог не должен быть возвышенным, а похожим на обыденную речь и легко понятным» [Прокопович 1961: 438–439].

Итак, Кантемиру суждено было стать новатором в области русской сатиры, изобретая новые поэтические формы. Если Прокопович, с ориентацией на античные образцы, указывает, что сатиры нужно писать гекзаметром, Кантемир выбирает для своих сатир силлабический 13–сложник¹⁶, впоследствии им тонизированный [Прийма 1956: 27] (сам Прокопович, впрочем, свои стихи писал силлабикой, применяя строки разной длины, подавая в том пример Кантемиру уже как практик, а не теоретик русского стиха; первые же смелые попытки на деле осуществить подражание греческому гекзаметру принадлежали М. Смотрицкому в его «Грамматике...» и В. К. Тредиаковскому).

В риторике Ф. Прокоповича фигуры речи, в т. ч. тропы [Прокопович 2020: 235], разделяются на три группы: 1) служащие для «поучения», из которых в кантемировском поэтическом дискурсе важное место принадлежит «характеризму» [Прокопович 2020: 237], «гипотипозе», участвующим в создании портрета персонажа, и «этологии» как «нравоописательной речи» [Прокопович 2020: 245]; 2) способствующие «услаждению» речи [Прокопович 2020: 251–259]: «метатеза» (хиазм), антитеза, «антитетон», «антономасия», «диафора» (вид повтора), «гомэоза» (сравнение), «диализа» (асиндетон, бессоюзие), «гипербат» (инверсия, необычный порядок словорасположения), метафора, метонимия, аллегория, «оксиморон», парономасия, перифраза, аллегория, синекдоха и др.; 3) «относящиеся к возбуждению переживаний» [Прокопович 2020: 259–267]: «просодея» (олицетворение), «анадиплоза» (удвоение), «антистрофа» (эпифора), «климакс» (усиление, восходящая градация), гипербола, «полисиндетон» (многосоюзие), сарказм и пр.¹⁷ Каждая из трех групп обнаруживает тяготение к «сниженному», «среднему» и «возвышенному» стилям,

¹⁶ Заметим, однако, что строку А. Д. Кантемира *Уме слабый, плод трудов не долгой науки!* В. К. Тредиаковский приводил в качестве примера «нашего эксаметра» (см.: [Тредиаковский 1963: 418]).

¹⁷ Ср. с [Риторика 2017], где описываются «тропы речений» (метафора, синекдоха, метонимия, антономазия, катахресис, металепсис), «тропы предложений» (аллегория, парафразис, эмфазис, ипербола, ирония), «фигуры речений» (повторение, усугубление, единознаменование, восхождение, наклонение, многосоюзие, бессоюзие, согласование) и «фигуры предложений» (определение, изречение, вопрошение, ответственование, обращение, указание, заимословие, умедление, сообщение, поправление, расположение, присовокупление, уступление, вольность, прохождение, умолчание, сомнение, заятие, напряжение, пременение, желание, моление, изображение, возвышение, восклицание, восхищение).

с тем уточнением, что фигуры первой группы встречаются в «цветистом» и «возвышенном» стилях, когда требуется «описывать что-либо» [Прокопович 2020: 268], приемы второй группы не следует исключать из области «низменного» или высоко-го стиля, а фигуры третьего рода — из «сниженного». Таким образом, применение риторических приемов, образных средств регламентируется, согласно рекомендациям Ф. Прокоповича, прежде всего целями, композицией и содержанием речи.

В произведениях А. Кантемира, в том числе сатирах, мы находим практически все эти разновидности «тропов речений» и «тропов предложений», «фигур речений» и «фигур предложений» (в более поздних терминах ломоносовского «Краткого руководства к красноречию») ¹⁸, за исключением, пожалуй, только оксюморона ¹⁹. Такое разнообразие приемов «украшения» речи свидетельствует о соединении в сатирическом тексте примет разных стилевых сфер, о речевом синкретизме кантемировской сатиры, при той ведущей роли, которая принадлежит инверсии, эллипсису, лексическому повтору, периоду и риторическому вопросу как доминантам поэтического слога ²⁰.

Поэтический дискурс Кантемира часто столь насыщен риторическими приемами, что на небольшом пространстве текста совмещаются несколько типов тропов и фигур речи, например:

— инверсия, эллипсис, анафора, лексический повтор, асиндетон:

*Варлам смирен, молчалив; как в палату войдет —
Всем низко поклонится, к всякому подойдет;
В угол свернувшись потом, глаза в землю втупит;
Чуть слышать, что говорит; чуть — как ходит, ступит* [Кантемир 1956: 94];

— гипербола, метафора, метонимия, инверсия:

*... десница врачей щедра дала
Покров, под коим бежаща богина
Нашла отраду и уж воссияла
Европе целой луч нового света;
Врачей не умрет имя в вечны лета* [Кантемир 1956: 202];

¹⁸ Представленные в [Синтаксический словарь 2017] иллюстрации даются по [Кантемир 1956]. Фиксация метафор и метонимий касается не узуальных, стершихся, а контекстуальных, осязаемых, ярких феноменов — такова установка создателей [Синтаксический словарь 2017]. Данные о риторических приемах, извлеченные из [Синтаксический словарь 2017], еще раз проверялись и уточнялись авторами при анализе стихотворений А. Кантемира в ходе работы над этой статьей.

¹⁹ Впрочем, оксюморон, как и антитеза, каламбур, редок и у М. В. Ломоносова (см. [Патроева 2020]).

²⁰ Ср. с теми же тенденциями, выявленными в ломоносовских произведениях, преимущественно одического жанра: отличия между Кантемиром и Ломоносовым отмечаются прежде всего в сфере «тропов речений»: у Ломоносова метафора, олицетворение, метонимия, синекдоха гораздо более активны, что подчеркивает ведущую роль поэтического синтаксиса в создании жанрового стиля и индивидуального слога Кантемира (см. [Патроева 2020: 78]).

— олицетворение, метонимия, риторическое обращение, инверсия:

*Таковы слыша слова и примеры видя,
Молчи, уме, не скучай, в незнатности сидя* [Кантемир 1956: 61];

— амплификация, сравнение, градация, инверсия:

*Невредимо пребывает
Все, что мужественно, честно,
Благо, истинно, нелестно;
Яко же вдавшись в море
Камениста гора валы,
Возвышающихся горе
С стремлением и немалый
Ужас с собою влекущи,
Сильны ветры, все гнев сущи,
Ни во что, тверда, вменяет* [Кантемир 1956: 213];

— метафора, метонимия, корневой и лексический повтор, риторическое обращение, риторическое восклицание:

*Того вы мужа, что приятна зрите
Лицом, что в сладких словах, клянясь небом,
Дружбу сулит вам, вы, друзья, бегите! —
Яд под мягким хлебом* [Кантемир 1956: 198].

Разрабатывая жанр сатиры, Кантемир стремился, очевидно, сделать его в стилистическом, содержательном и формальном отношениях синтетическим, способным затрагивать важные вопросы общественной и частной жизни человека, не только шутивно-ироническим, с «острой приправой фигур» [Прокопович 1961: 424], или «наставительным», но и «трогающим человеческие сердца». Сатира как жанр, в котором Кантемир первенствовал, сочетает признаки «сниженного», «цветистого» и «возвышенного» стилей. Языковая и стилистическая эклектичность кантемировских сатир — свидетельство широкой новаторской и реформаторской деятельности их создателя, отводившего грамматическому устройству поэтического текста важнейшую роль в воплощении художественного замысла.

Литература

Автухович Т. Е. Прокопович Елисей (Елезар) // Словарь русских писателей XVIII века. Вып. 2 (К—П). СПб.: Наука, 1999. С. 488–496.

Адодуров В. Е. «Anfangs-Grunde der Russischen Sprache» или «Первые основания русского языка» / А. А. Ветушко-Калевич, С. С. Волков, Л. Н. Григорьева и др.; отв. секр. Н. В. Карева. СПб.: Нестор-История, 2014. 256 с.

Бабаева Е. Э. Язык в зеркале размышлений поэта (К реконструкции лингвистических воззрений Антиоха Кантемира). // XVIII век. 2013. Т. 27. С. 26–48.

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.

Волперский В. П. Стилистическое учение М. В. Ломоносова и теория трех штилей. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1970. 209 с.

Живов В. М. Очерки исторической морфологии русского языка XVII–XVIII веков. М.: Языки славянской культуры, 2004. 656 с.

Живов В. М. Язык и культура в России XVIII века. М.: Языки славянской культуры, 1996. 593 с.

Живов В. М., Кайнерт Г. О месте грамматики И. В. Пауса в развитии русской грамматической традиции: Интерпретация отношений русского и церковнославянского // Вопросы языкознания. 1996. №6. С. 3–30.

Кантемир А. Собрание стихотворений. Л.: Советский писатель, 1956. 547 с.

Квятковский А. П. Поэтический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1966. 376 с.

Кибальник С. А. О «Риторике» Феофана Прокоповича. XVIII век: сб. статей и материалов / АН СССР. Москва; Ленинград: Изд-во АН СССР, 1935–. Сб. 14: Русская литература XVIII — начала XIX века в общественно-культурном контексте / [редкол.: А. М. Панченко (отв. ред.) и др.]. 1983. С. 193–206.

Михальчи Д. Е. Славяно-русская грамматика Иоганна Вернера Паузе: Дис. ... д-ра филол. наук. Л., 1969.

Николаев С. И. Трудный Кантемир (стилистическая структура и критика текста) // XVIII век. 1995. Т. 19. С. 3–14.

Новиков Н. И. Опыт исторического словаря о российских писателях. Из разных печатных и рукописных книг, сообщенных известий и словесных преданий. СПб.: [Тип. Имп. Акад. наук], 1772. 128 с.

Прийма Ф. Я. Антиох Дмитриевич Кантемир. В кн. Кантемир Антиох. Собрание стихотворений. Л.: Советский писатель, 1956. С. 5–52.

Прокопович Ф. Сочинения / Под ред. и с предисл. И. П. Еремина; Академия наук СССР. Институт русской литературы (Пушкинский дом). М.—Л.: Изд-во Академии наук СССР. Ленинградское отделение, 1961. С. 335–455.

Прокопович Ф. Об искусстве риторическом десять книг / Пер. Г. А. Стратановского; отв. ред. С. И. Николаев; подгот. текста Е. В. Маркасовой, С. И. Николаева; коммент. Е. В. Маркасовой; науч. ред. пер. Е. В. Введенская. М.; СПб.: Альянс-Архео, 2020. 488 с.

Радовский М. И. Антиох Кантемир и Петербургская Академия наук. М.; Л.: Изд. АН СССР, 1959. 119 с.

Риторика М. В. Ломоносова. Тропы и фигуры / Науч. ред. П. Е. Бухаркин, С. С. Волков, Е. М. Матвеев. СПб.: Нестор-История, 2017. С. 9–522;

Соколов А. Н. О «Поэтике» Феофана Прокоповича // Проблемы современной филологии: Сб. ст. к 70-летию акад. В. В. Виноградова. М.: Наука, 1965. С. 443–449.

Синтаксический словарь русской поэзии XVIII века: В 4 т. Т. 1: Кантемир, Тредиаковский / Под ред. Н. В. Патроевой. СПб.: Дмитрий Буланин, 2017. 574 с.

Тредиаковский В. К. Избранные произведения. М.; Л.: Советский писатель, 1963. С. 365–420.

Успенский Б. А. Из истории русского литературного языка XVIII — начала XIX века. Языковая программа Карамзина и ее исторические корни. М.: Наука, 1985. 215 с.

Успенский Б. А. Первая русская грамматика на родном языке: (Доломоносковский период отечественной русистики). М.: Наука, 1975. 232 с.

Успенский Б. А. Краткий очерк истории русского литературного языка (XI–XIX вв.). М.: Гнозис, 1994. 240 с.

Успенский Б. А. Доломоносовские грамматики русского языка : (Итоги и перспективы) // Избранные труды. Т. III: Общее и славянское языкознание. М, 1997. С. 477–479.

Compendium Grammaticae Russicae (1731). Die erste Akademie-Grammatik der russischen Sprache. Herausgegeben von H. Keipert in Verbindung mit A. Hüterer; Bayerische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Abhandlungen, Neue Folge. Hf. 121 München, 2002. 219 p.

Johann Ernst Gluck. Grammatik der russischen Sprache (1704). Herausgegeben und mit einer Einleitung versehen von H. Keipert, B. Uspenskij, V. Zivov. *Bausteine zur slavischen Philologie und Kulturgeschichte.* Reihe B: Editionen. Neue Folge. Bd. 5 (20). Köln; Weimar; Wien: Böhlau Verlag, 1994.

Hüterer A. Die Wortbildungslehre in der Anweisung zur Erlernung der Slavonisch-Rufischen Sprache (1705–1729) von Johann Werner Paus. *Slavistische Beiträge.* München, 2001. Bd. 408.

N. V. Patroeva

*Petrozavodsk State University
(Russia, Petrozavodsk)
nvpatr@list.ru*

A. A. Lebedev

*Petrozavodsk State University
(Russia, Petrozavodsk)
perevodchik88@yandex.ru*

THE RHETORIC OF FEOFAN PROKOPOVICH AND THE ORIGINS OF POETICS OF A. D. KANTEMIR

Based on the material of the rhetorical works of Feofan Prokopovich and poetic texts of A. D. Kantemir, the article examines the specifics of the construction of literary works of the 18th century in the context of rhetoric. The prerequisites associated with

the formation of the individual author's style of A. D. Kantemir are analyzed, the systems of tropes and figures of speech in the works of F. Prokopovich and the use of rhetorical devices in the poems of A. D. Kantemir are compared. The specificity of Feofan Prokopovich's rhetoric is noted (the identification of groups of verbal and semantic figures, the rejection of pretentiousness and "verbal embellishment"; the division of all figures of speech into three groups — for teaching, for delight, for excitation of feelings), the features of the use of figures of speech in the poetry of A. D. Kantemir are analyzed (inversion, ellipsis, lexical repetition, period, rhetorical question are noted as the dominants of poetry). Examples of combining several figures of speech within a poetic context are given (inversion, ellipsis, anaphora, lexical repetition, asyndeton; hyperbole, metaphor, metonymy, inversion, etc.). A. D. Kantemir embodies in his work the genre of satire as a syncretic one; in this case, the texts are not only instructive, but also able to affect the emotional component. The conclusion is made about the significant role of Antioch Kantemir in the development of the genre of satire, both in terms of stylistic and linguistic eclecticism, and in terms of the use of rhetorical means and techniques.

Key words: diachronic rhetoric, Kantemir's poetics, satire, poetic discourse, tropes and figures of speech.

References

Adodurov V. E. "Anfangs-Grunde der Russischen Sprache" ili "Pervye osnovaniya rossiiskogo yazyka" ["Anfangs-Grunde der Russischen Sprache" or "The first foundations of the Russian language"]. Kareva N. V. (ed.). St. Petersburg, Nestor-Istoriya Publ., 2014. 256 p.

Avtukhovich T. [Prokopovich Elisei (Eleazar)]. *Slovar' russkikh pisatelei XVIII veka. Vyp. 2 (K—P)*. [Dictionary of Russian writers of the 18th century. Issue 2 (K—P).] St. Petersburg, Nauka Publ, 1999, pp. 488–496. (In Russ.)

Babaeva E. E. [Language in the mirror of the poet's reflections (Towards the reconstruction of the linguistic views of Antiochus Kantemir)]. *XVIII vek*, 2013, vol. 27, pp. 26–48. (In Russ.)

Babaeva E. E., Zapol'skaya N. N. [Language continuum of the Petrine era: A review of grammatical treatises of the first quarter of the 18th century]. *Issledovaniia po slavianskomu istoricheskomu iazykoznaniiu. Pamiati 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.)

Compendium Grammaticae Russicae (1731). Die erste Akademie-Grammatik der russischen Sprache. Herausgegeben von H. Keipert in Verbindung mit A. Hüterer; Bayerische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Abhandlungen, Neue Folge. Hf. 121. München, 2002. 219 p. (In German)

Johann Ernst Gluck. *Grammatik der russischen Sprache (1704)*. Herausgegeben und mit einer Einleitung versehen von H. Keipert, B. Uspenskii, V. Zivov. *Bausteine zur slavischen Philologie und Kulturgeschichte*. Reihe B: Editionen. Neue Folge. Bd. 5 (20). Köln; Weimar; Wien, Böhlau Verlag, 1994. (In German)

Hüterer A. Die Wortbildungslehre in der Anweisung zur Erlernung der Slavonisch-Rufiischen Sprache (1705–1729) von Johann Werner Paus. *Slavistische Beiträge*. München, 2001, Bd. 408. (In German)

Kantemir A. *Sobranie stikhotvorenii* [Collection of poems]. Leningrad, Sovetskii Pisatel' Publ., 1956. 547 p.

Kibal'nik S. A. [About “Rhetoric” by Feofan Prokopovich]. *XVIII vek*, vol. 14, 1983, pp. 193–206. (In Russ.)

Kvyatkovskii A. P. *Poeticheskii slovar'* [Poetic dictionary]. Moscow, Sovetskaya Entsiklopediya Publ., 1966. 376 p.

Mikhal'chi D. E. *Slavyano-russkaya grammatika Ioganna Vernera Pauze. Dis. dokt. filol. nauk* [Slavic-Russian grammar by Johan Werner Pause. Dr. philol. sci. diss.]. Leningrad, 1969.

Nikolaev S. I. [Difficult Kantemir (stylistic structure and text criticism)]. *XVIII vek*, 1995, vol. 19, pp. 3–14. (In Russ.)

Novikov N. I. *Opyt istoricheskogo slovarya o rossiiskikh pisatelyakh. Iz raznykh pechatnykh i rukopisnykh knig, soobshchennykh izvestii i slovesnykh predanii* [Experience of the historical dictionary about Russian writers. From various printed and handwritten books, reported news and verbal legends]. St. Petersburg.: Imp. Akad. Nauk Publ., 1772. 128 p.

Priima F. Ya. [Antioch Dmitrievich Kantemir]. *Kantemir Antiokh. Sobranie stikhotvorenii*. [Kantemir Antioch. Collection of poems]. Leningrad, Sovetskii Pisatel' Publ., 1956, pp. 5–52. (In Russ.)

Prokopovich F. *Sochineniya* [Works]. Moscow; Leningrad, The Academy of Sciences of the USSR Publ., Leningrad branch, 1961, pp. 335–455. (In Russ.)

Prokopovich F. *Ob iskusstve ritoricheskogo desyat' knig* [Ten books on rhetorical art]. Moscow; St. Petersburg, Al'yans-Arkheo Publ., 2020. 488 p.

Radovskii M. I. *Antiokh Kantemir i Peterburgskaya Akademiya nauk*. [Antioch Kantemir and the St. Petersburg Academy of Sciences]. Moscow; Leningrad, The Academy of Sciences of the USSR Publ., 1959.

Ritorika M. V. Lomonosova. Tropy i figury [M. V. Lomonosov's Rhetoric. Tropes and figures of speech]. Bukharkin P. E., Volkov S. S., Matveev E. M. (eds). St. Petersburg, Nestor-Istoriya Publ., 2017, pp. 9–522.

Sintaksicheskii slovar' russkoi poezii XVIII veka: V 4 t. T. 1: Kantemir, Trediakovskii [Syntactic dictionary of Russian poetry of the 18th century: In 4 vols. Vol. 1: Kantemir, Trediakovskii]. Patroeva N. V. (ed.). St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2017. 574 p.

Sokolov A. N. [About “Poetics” by Feofan Prokopovich]. *Problemy sovremennoi filologii: Sb. st. k 70-letiiu akad. V. V. Vinogradova* [Problems of modern philology: collection of articles to the 70th anniversary of acad. V. V. Vinogradov]. Moscow, Nauka Publ., 1965, pp. 443–449. (In Russ.)

Trediakovskii V. K. *Izbrannye proizvedeniya* [Selected works]. Moscow; St. Petersburg, Sovetskii Pisatel' Publ., 1963, pp. 365–420. (In Russ.)

Uspenskii B. A. *Iz istorii russkogo literaturnogo yazyka XVIII — nachala XIX veka. Yazykovaya programma Karamzina i ee istoricheskie korni* [From the history of the

Russian literary language of the 18th — early 19th centuries. Karamzin's language program and its historical roots]. Moscow, Nauka Publ., 1985. 215 p.

Uspenskii B. A. *Kratkii ocherk istorii russkogo literaturnogo yazyka (XI—XIX vv.)* [A brief outline of the history of the Russian literary language (XI–XIX centuries)]. Moscow, Gnozis Publ., 1994. 240 p. (In Russ.)

Uspenskii B. A. *Pervaya russkaya grammatika na rodnom yazyke: (Dolomonosovskii period otechestvennoi rusistiki)* [The first Russian grammar in the native language: (Pre-Lomonosov period of Russian studies)] Moscow, Nauka Publ., 1975. 232 p.

Uspenskii B. A. [Pre-Lomonosov grammars of the Russian language: (Results and prospects)]. *Izbrannye trudy. T. III: Obshchee i slavianskoe iazykoznanie*. [Selected works. Vol. III. General and Slavic linguistics]. Moscow, 1997, pp. 477–479. (In Russ.)

Vomperskii V. P. *Stilisticheskoe uchenie M. V. Lomonosova i teoriya trekh shtilei* [Stylistic doctrine of M. V. Lomonosov and the theory of three styles]. Moscow, Moscow Univ. Publ., 1970. 209 p.

Zhivov V. M. *Ocherki istoricheskoi morfologii russkogo yazyka XVII–XVIII vekov*. [Essays on the historical morphology of the Russian language of the 17th — 18th centuries]. Moscow, Yazyki Slavyanskoi Kul'tury Publ., 2004.

Zhivov V. M. *Yazyk i kul'tura v Rossii XVIII veka*. [Language and culture in Russia in the 18th century]. Moscow, Yazyki Slavyanskoi Kul'tury Publ., 1996.

Zhivov V. M., Kaipert G. [On the place of I. V. Paus grammar in the development of the Russian grammatical tradition: Interpretation of the relationship between Russian and Church Slavonic]. *Voprosy jazykoznanija*, 1996, no. 6, Pp. 3–30. (In Russ.)

Юкиёси Иноуэ
Университет Дзёти
(Япония, Токио)
ino-yu@gw5.u-netsurf.ne.jp

ЗВУКОВЫЕ ПРЕОБРАЗОВАНИЯ ТЕКСТА В ФАНТАЗИЮ ГОГОЛЕВСКОГО МИРА (В ПОВЕСТИ Н. В. ГОГОЛЯ «НОС»)

В настоящей статье делается попытка выяснить, что звуковые обороты преобразуют текст повести Н. В. Гоголя «Нос» в фантастический гоголевский мир. На наш взгляд, в повести порядок слов, звуковой повтор, ритмика и стихотворные размеры часто строятся по принципу «зеркального отражения». Например, начальное предложение повести *«Марта двадцать пятого числа случилось в Петербурге необыкновенно странное происшествие»* имеет обратный порядок слов, переставленные звуки и противоположные размеры, которые построены по принципу зеркального отражения. Такой обратный порядок мы будем называть «горизонтальным перемещением слов, звуков и размеров». Оно ассоциируется со странностью и обратностью происшествия, т.е. с превращением носа в самостоятельное целое, которое мы будем называть «вертикальным перемещением иерархического низа в верх».

С другой стороны, перемещения по вертикали — это искривление и реконструкция топографического пространства, а перемещения по горизонтали по звукам и словам — это искривление и реконструкция линейного времени, так как в человеческой речи звуки и слова должны протекать линейно во времени в определенной последовательности, но перемещения по горизонтали искривляют и реконструируют линейность времени посредством перестановки звуков и слов. В этом смысле перемещения по вертикали и по горизонтали могут быть ассоциированы с искривленным и реконструированным пространством-временем самой повести «Нос», в котором хлеб и нос могли сойтись в одну точку пространства-времени и в одно целое, амбивалентное. И, наконец, цирюльник Иван Яковлевич вытащил нос, низкое, из утробы священного хлеба. Таким образом, гоголевский прием вертикальных перемещений иерархического низа в верх и горизонтальных перемещений слов, звуков и размеров, который связан с искривлённым и реконструированным пространством-временем повести «Нос», преобразует текст повести в мир обратности, фантазии и смеха.

Ключевые слова: звуковой повтор, ритмика, стихотворные размеры, зеркальное отражение, восходящие и нисходящие стопы.

I. Ненормативный порядок слов в повести «Нос».

I-1. Изменение обычного порядка слов: пример 1.

Повесть «Нос» впервые была напечатана в третьем томе журнала «Современник» за 1836 г. и затем помещена в «Сочинениях» 1842 г. уже с переработанным финалом. И кроме этих двух окончательных вариантов до нашего времени дошли еще три рукописные редакции: (1) Черновой набросок начала повести из «записной тетради», который может быть отнесен к концу 1832 г. или к началу 1833 г., (2) Автограф на семи страницах листового формата 1833–1834 гг. (первая полная редакция повести), (3) Первый лист белой рукописи, относящийся к марту 1835 г. И несмотря на то, что в этих пяти рукописях разные даты происшествия, но во всех редакциях в первом предложении повести можно отметить обратный порядок слов: *«такого-то числа случилось в Петербурге»* вместо *«такого-то числа в Петербурге случилось»*. Но, как определяет «Русская грамматика» АН СССР, контекстуально независимые коммуникативно нерасчлененные предложения с группой детерминанта характеризуются таким нейтральным словорасположением: «группа детерминанта — группа сказуемого — группа подлежащего» [Русская грамматика 1980: 197–198]. По правилу, нейтральный порядок слов должен быть таким: *«такого-то числа в Петербурге случилось необыкновенно странное происшествие»*. Почему во всех вариантах Гоголь поставил сказуемое «случилось» перед детерминантом «в Петербурге», меняя лишь датировку? По нашему мнению, это связано с звуковым повтором и ритмикой, которые построены по принципу зеркального отражения.

- (1) В черновом наброске начала повести
«23 числа 1832-го года случилось в Петербурге необыкновенно-странное происшествие».

В этом варианте не обозначен месяц, и Б. Успенский считает, что это, возможно, «по недосмотру автора» [Успенский 2004: 54]. Но, такие же примеры можно найти и в «Записках сумасшедшего»: «Никакого числа. День без числа», «Числа не помню. Месяца тоже не было». Не исключена возможность, что 23 (двадцать три) придумано перевертыванием 32 (1832) г., как отметил И. Ермаков [Ермаков 1923: 189]. На наш взгляд, Гоголь перевернул 23 и 32 по принципу зеркального отражения. И в словах «числа...случилось» из фразы «числа 1832-го года случилось» можно отметить звуковой повтор [ч][с][л]-[с][л][ч], построенный, в основном, также по принципу зеркального отражения.

- (2) В первой полной редакции и
(3) В первом листе белой рукописи
«Сего февраля 23 числа случилось в Петербурге необыкновенно-странное происшествие».

В этих двух редакциях в обратном порядке слов «числа случилось» еще больше отчетлива аллитерация на три согласные [ч][с][л]-[с][л][ч] в зеркальном отражении.

(4) В напечатанном тексте «Современника» 1836 г.

Сего Апреля 25 числа (Сего Апреля двадцать пятого числа)

случилось в Петербурге необыкновенно-странное происшествие.

U_ | U_ | U_ | U_ | UU | U_ || ямб

U_ | UU | U_ | UU | UU | U_ | U_ | UU | UU | UU ямб

В этом предложении обе синтагмы ямбические, и звуковая выразительность речи большая. Кроме того, в словосочетании «пятого числа случилось в Петербурге» отчетлива аллитерация на пять согласных [п][т][ч][с][л]-[с][л][ч][п][т] также в зеркальном отражении. Она придает предложению большую экспрессивную окраску.

(5) В напечатанном тексте «Сочинений» 1842 г.

Марта 25 числа (Марта двадцать пятого числа)

случилось в Петербурге необыкновенно-странное происшествие.

_U | _U | _U | UU | _ || хорей

U_ | UU | U_ | UU | UU | U_ | U_ | UU | UU | UU ямб

В этом варианте звуковая выразительность речи гораздо больше, чем в предыдущем варианте. Во-первых, здесь две синтагмы отличаются по ритму: первая — хорей, а вторая — ямб. Противопоставление этих двухсложных размеров, являющихся зеркальным отражением друг друга, что приводит к столкновению ритмов синтагм, вызывает у читателей ощущение странности и напряженности. Во-вторых, в дате «Марта двадцать пятого числа» явный ассонанс на [а] с наибольшей sonorностью, который придает хореическому ритму этой даты еще большую звуковую выразительность. И в-третьих, так же как в предыдущем варианте, во фразе «**пятого числа случилось в Петербурге**» отчетлив звуковой повтор на пять согласных [п][т][ч][с][л]-[с][л][ч][п][т] в зеркальном отражении. И эта аллитерация усиливает напевность и созвучие ассонанса на [а]. Другими словами, весьма умело совмещаются ассонанс и аллитерация, что придает предложению яркую эмоционально-экспрессивную окраску странности и обрატности.

Таким образом, предложение «Марта двадцать пятого числа случилось...» имеет обратный порядок слов, переставленные звуки и противоположные размеры. Такую обратность мы будем называть «горизонтальным перемещением слов, звуков и размеров». Оно ассоциируется со странностью и обратностью происшествия, т. е. с превращением носа в самостоятельное целое, которое мы будем называть «перемещением иерархического низа в верх». М. М. Бахтин видел в средневековом карнавальном языке очень характерную для него логику «обратности» (*à l'envers*), «наоборот», «наизнанку», «логику непрерывных перемещений верха и низа», которые имеют «топографическое значение» [Бахтин 2010: 20, 27]. И существенным моментом народно-праздничного веселья он считал «снижения», «перевертывания», «перемещения иерархического верха в низ»

[Там же: 93]. А здесь мы обращаем внимание на «перемещения иерархического низа в верх», которые вызывают у читателей ощущение странности, обратности, фантазии и смеха.

С другой стороны, эта дата ассоциируется с Благовещением и Божественной литургией. М. Вайскопф связывает число происшествия по старому календарю с Благовещением, праздником, во время которого совершается Божественная Литургия [Вайскопф 2002: 323–329]. Он показывает, что стол цирюльника Ивана Яковлевича превращается в жертвенник в алтаре, на котором совершается первая часть Божественной Литургии — проскомидия, сопоставляя действия цирюльника Ивана Яковлевича с порядком, описанным самым Гоголем в своих «Размышлениях о Божественной Литургии». Например, в «Носе» — *«Иван Яковлевич для приличия надел сверх рубашки фрак»,* а в «Размышлениях» — *«Священник и диакон приступают к облачению себя в священные одежды»,* еще в «Носе» — *«Разрезавши хлеб на две половины, он поглядел в середину и <...> вытащил — нос!»*, а в «Размышлениях» — *«Священник крестовидно надрезает хлеб и приподъемлет потом <...> вырезанную середину»* и т. д.

По нашему мнению, ритуал резания хлеба, совершаемый цирюльником Ивановым, иерархическим низом, представляет собой «вертикальное перемещение иерархического низа в верх», которое вызывает у читателей смех и чувство обратности и странности. А сам Гоголь считал смех благородным. В своей пьесе «Театральный разъезд после представления новой комедии» он пишет: *«Это честное, благородное лицо был — смех. Он был благороден потому, что решился выступить, несмотря на низкое значение, которое дается ему в свете»* [Гоголь 1949: 169]. Ссылаясь на эту фразу в статье «Рабле и Гоголь», М. М. Бахтин отмечает: *«Н и з к о е», н и з о в о е, н а р о д н о е значение и дает этому смеху, по определению Гоголя, «благородное лицо», он мог бы добавить: б о ж е с т в е н н о е лицо, ибо так смеются боги в народной смеховой стихии древней народной комедии»* [Бахтин 2010: 516]. В этом смысле ритуал резания хлеба Ивановым двойственен, амбивалентен: и низкий, и благородный.

Таким образом, в начале повести «Нос» можно отметить как горизонтальные перемещения слов, звуков и размеров в зеркальном отражении, так и вертикальные перемещения иерархического низа в верх. И эти два вида перемещения по горизонтали и по вертикали в сочетании друг с другом превращают текст в мир обратности, «наоборот», «наизнанку», а также странности, фантазии и смеха, и дают ему значения двойственности и амбивалентности.

I-2. Изменение обычного порядка слов: пример 2.

В повести «Нос» есть другое предложение, в котором Гоголь намеренно изменил порядок слов. В. В. Виноградов отмечает необычный порядок слов в речи жены цирюльника, ругающей своего мужа: «В синтаксическом отрезке: *“Чтобы я позволила у себя в комнате лежать отрезанному носу?..”* — порядок слов решительно противоречит пониманию его в смысле: *“Чтобы я позволила отрезанному носу лежать у себя в комнате?!..”* <...> Но отсутствие непрямого объекта при

“позволила” (кому-что) и привычная семантическая направленность этого глагола придадут сцеплению двусмысленность необычности, как бы колебля вещное значение лексемы “нос”» [Виноградов 1976: 28]. А. Б. М. Эйхенбаум отмечал, что у Гоголя «слова и предложения выбираются и сцепляются не по принципу только логической речи, а больше по принципу речи выразительной, в которой особенная роль принадлежит артикуляции, мимике, звуковым жестам и т. д.» [Эйхенбаум 1969: 309]. Попробуем сопоставить эти два варианта фразы жены цирюльника с точки зрения ритма гоголевской прозы.

Предложение с естественным порядком слов «Чтобы я позволила отрезанному носу лежать у себя в комнате?..» имеет ритм:

UU | UU | _ U | UU | _ U | UU | _ U | U _ | UU | __ | UU

Здесь сложно найти определенные размеры. А ритм предложения в повести такой:

Чтобы я позволила у себя в комнате лежать отрезанному носу?..

UU | UU _ | UU | UU _ | | _ U | UU | _ U | _ U | UU | _ U

В этом варианте ритмичность гораздо определеннее, чем в первом. Здесь в начале два раза повторяется сочетание пиррихия и анапеста: UU|UU_, — а потом в противоположность восходящей анапестической стопе два раза повторяются нисходящие стопы хорей, пиррихия и хорей: _U | UU | _U. Восходящие и нисходящие стопы строятся по принципу зеркального отражения. Прямую речь жены цирюльника можно выразить следующей ритмической формулой:

$$(UU | UU _ |) \times 2 + (_ U | UU | _ U) \times 2$$

Противоположные друг другу точные размеры, являясь зеркальным отражением друг друга по ритму, вызывают столкновение ритмов речи. Спонтанный взрыв чувств жены цирюльника контрастирует с безупречно точной ритмичностью противоположных размеров, что приводит к острому конфликту между формой и содержанием высказывания и должно вызывать у проницательного читателя не только неудержимый смех, но и ощущение странности, несоответствия описываемых событий — жизни. В прямой речи жены за голосом собственной жены со спонтанным взрывом чувств звучит голос нарратора, который точной ритмичностью намекает читателям на привычку жены постоянно ругать своего мужа. С другой стороны, горизонтальное перемещение слов и размеров синхронизируется с вертикальным иерархическим перевертыванием мужа и жены.

В заключение отметим следующее: гоголевские мотивы двойничества носа и Ковалева, двойственности ритуала резания хлеба, совершаемого цирюльником Ивановом, связаны с мотивами немецкого романтизма, в частности Гофмана и Шамиссо. А гоголевский прием вертикальных перемещений иерархического низа в верх, перемещений верха и низа восходит к народно-праздничной системе образов и карнавальному языку.

Еще одним существенным моментом гоголевского приема являются горизонтальные перемещения слов, звуков и размеров, которые строятся по принципу зеркального отражения.

С другой стороны, перемещения по вертикали — это искривление и реконструкция топографического пространства, а перемещения по горизонтали по звукам и словам — это искривление и реконструкция линейного времени, так как в человеческой речи звуки и слова должны протекать линейно во времени в определенной последовательности, но перемещения по горизонтали искривляют и реконструируют линейность времени посредством перестановки звуков и слов. В этом смысле перемещения по вертикали и по горизонтали могут быть ассоциированы с искривленным и реконструированным пространством-временем повести «Нос», в котором в только что испеченном хлебе мог очутиться нос, «*который еще вчера был у него на лице*».

Вполне естественны вопросы нарратора и цирюльника Ивана соответственно: «*как нос очутился в печеном хлебе?*» и «*хлеб — дело печеное, а нос совсем не то. Ничего не разберу!..*», так как по закону природы, хлеб и нос человека — абсолютно разные вещи, существуют отдельно, независимо друг от друга и по пространству-времени, и по представлениям. Хлеб печется в печи, существует очень коротко с момента печения до еды и в то же время ассоциируется с литургией, священным миром. А нос появляется на свет как часть тела ребенка, развивавшегося в утробе матери, существует долго от рождения до смерти человека, а, с другой стороны, связан с представлениями о зазнайстве и обмане, с низким миром.

Но в искривленном и реконструированном общем пространстве-времени повести хлеб и нос могли сойтись в одну точку пространства-времени и в одно целое, амбивалентное. И, наконец, цирюльник Иван вытащил нос, низкое, из утробы священного хлеба.

Из всего вышесказанного можно сделать вывод, что гоголевский прием вертикальных перемещений иерархического низа в верх и горизонтальных перемещений слов, звуков и размеров, который связан с искривленным и реконструированным пространством-временем повести «Нос», преобразует текст повести в мир обратности, фантазии и смеха.

Литература

Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса (1965 г.); Рабле и Гоголь (искусство слова и народная смеховая культура) (1940, 1970 гг.) (Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т. 4 (2)), М.: Языки славянских культур, 2010. 747 с.

Вайскопф М. Я. Сюжет Гоголя: Морфология, идеология, контекст. М.: РГГУ, 2002. 686 с.

Виноградов В. В. Натуралистический гротеск: Сюжет и композиция повести Гоголя «Нос». // Виноградов В. В. Поэтика русской литературы. М.: Наука, 1976. С. 5–44.

Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: [В 14 т.] т. 5 / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский дом). М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1952.

Ермаков И. Д. Очерки по анализу творчества Н. В. Гоголя. М., Пг.: Государственное издательство, 1923. 256 с.

Русская грамматика Т. 2: Синтаксис. М., Академия наук СССР. 1980. 709 с.

Успенский Б. А. Время в гоголевском «Носе» («Нос» глазами этнографа) // Успенский Б. А. Историко-филологические очерки. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 49–68.

Эйхенбаум Б. М. Как сделана «Шинель» Гоголя // Эйхенбаум Б. М. О прозе: Сб. статей. Л.: Художественная литература, 1969. С. 306–326.

Yukiyoshi Inoue

Jochi (Sophia) University

(Japan, Tokyo)

ino-yu@gw5.u-netsurf.ne.jp

**SOUND TRANSFORMATIONS OF THE TEXT
INTO GOGOL'S FANTASY WORLD
(IN THE STORY OF N. V. GOGOL "THE NOSE")**

In the present article an attempt is made to find out that sounds transform the text of N. V. Gogol's story "The Nose" into Gogol's fantasy world. In our opinion, in the story the word order, sound repetition, rhythm and verse meters are often built on the principle of "mirror reflection". For example, the opening sentence of the story "On the twenty-fifth of March an unusually strange thing happened in St. Petersburg" has a reverse word order, rearranged sounds and opposite verse meters, which are built according to the principle of mirror reflection. This reverse order we shall call "horizontal replacement of words, sounds, and meters". It can be associated with the strangeness and reversibility of the incident, i. e., with the transformation of the nose into an independent whole, which we will call the "vertical replacement of the hierarchical bottom to the top".

On the other hand, vertical replacement is a distortion and reconstruction of topographic space, while horizontal replacement of sounds and words is a distortion and reconstruction of linear time, since in human speech sounds and words must run linearly in a certain sequence, but horizontal replacement distorts and reconstructs the linearity of time by rearranging sounds and words. In this sense, vertical and horizontal replacements can be associated with the warped and reconstructed space-time of the story "The Nose" itself, in which bread and a nose could converge into one point of space-time and into ambivalent one whole. Finally, the barber Ivan Yakovlevich pulled the nose out of the womb of the sacred bread. Thus, Gogol's technique of vertical shifts of the hierarchical bottom to the top and horizontal shifts of words, sounds and meters, which is associated with the warped and reconstructed space-time of the story "The Nose", transforms the text of the story into a world of inverse, fantasy and laughter.

Key words: sound repetition, rhythmic, verse meter, mirror reflection, ascending and descending rhythm.

References

Bakhtin M. M. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura srednevekov'ya i renessansa* (1965); *Rable i Gogol' (iskusstvo slova i narodnaya smekhovaya kul'tura)* (1940, 1970 gg.) [The works of François Rabelais and the popular culture of the Middle Ages and the Renaissance (1965); Rabelais and Gogol (verbal art and folk laughter culture (1940, 1970) (Bakhtin M. M. Collected works, vol. 4 (2)), Moscow, Yazyki Slavyanskoi Kul'tury Publ., 2010. 747 p.

Eikhenbaum B. M. [How Gogol's "The Overcoat" is Made]. Eikhenbaum B. M. *O proze: sbornik statei* [About the prose: Collected articles]. Leningrad, Khudozhestvennaya Literatura Publ., 1969, pp. 306–326. (In Russ.)

Ermakov I. D. *Ocherki po analizu tvorchestva N. V. Gogolya* [Essays on the analysis of N. V. Gogol's works] Moscow; Petrograd, Gosudarstvennoe Izdatel'stvo Publ., 1923. 256 p.

Gogol N. V. *Polnoe sobranie sochinenii: V 14 t. T. 5* [Complete works: In 14 vols. Vol. 5]. Moscow; Leningrad, Academy of Sciences of the USSR Publ., 1937–1952.

Russkaya grammatika T. 2: Sintaksis. [Russian grammar Vol. 2: Syntax]. Moscow, Academy of Sciences of the USSR, 1980. 709 p.

Uspenskii B. A. [Time in Gogol's "Nose" ("The Nose" through the eyes of an ethnographer)]. Uspenskii B. A. *Historical and philological essays*. Moscow, Yazyki Slavyanskoi Kul'tury Publ., 2004, pp. 49–68. (In Russ.)

Vaiskopf M. Ya. *Syuzhet Gogolya: Morfologiya, ideologiya, kontekst* [Gogol's plot: Morphology, ideology, context]. Moscow, Russian State Univ. for the Humanities Publ., 2002. 686 p.

Vinogradov V. V. [Naturalistic grotesque: Plot and composition of Gogol's story "The Nose"]. Vinogradov V. V. *Poetika russkoi literatury* [Poetics of Russian literature]. Moscow, Nauka Publ., 1976, pp. 5–44.

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

ТЕАТРАЛЬНОСТЬ КАК ХАРАКТЕРНОЕ СВОЙСТВО ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ ДОСТОЕВСКОГО

Достоевский относится к числу писателей, выделяющихся особым индивидуальным художественным стилем. В статье рассматривается одна из особенностей стиля Достоевского — театральность его художественной прозы. Театральность проявляется в сюжете и его отдельных эпизодах: новые герои часто вводятся пространными описаниями внешности и манеры поведения и лишь затем вступают в разговор. Описание героев у Достоевского структурно аналогичны авторским ремаркам в тексте пьесы, адресованным актерам. Часто реплики персонажей комментируются — как если бы это был актер, которому автор рекомендует говорить громче или тише, привстав или вскочив и т. д.

Исследователи театра отмечают, что вещи на сцене превращаются в знаки, смысл которых связан с разворачивающимся действием. В художественных произведениях Достоевского вещи приобретают знаковую функцию, связывая отдельные части нарратива и в каком-то смысле предопределяя те или иные действия персонажей. Иными словами, некоторые вещи оказываются почти героями повествования. Таков, например, «пестик» в тексте романа «Братья Карамазовы».

Четкое разделение описания участников почти сценического действия и их реплик в разговоре позволяет сосредоточить внимание читателя на речи героев, которая и является настоящим центром повествования в произведениях Достоевского.

Ключевые слова: стиль Достоевского, театральность прозы, организация нарратива, символизм вещей.

Театральность содержания художественной прозы широко обсуждается в современном литературоведении. Общий вывод этих исследований сводится к тому, что практически любой текст художественной прозы обнаруживает свойства, характерные для театральной постановки, хотя это может быть выражено в разной степени [Легт 2004; Мелешкова 2005; Шевченко 2006; Гальцова 2008]. В семиотике театральность текста связывается с категорией пространства. Так, Ю. М. Лотман отмечает, что есть тексты, в которых доминирует замкнутый локус (пространство), и тексты, в которых действие происходит в открытом локусе («пространстве степи» и «пространстве пути»). И первому и второму виду локусов свойственны свои герои. В качестве примеров героев «пути» Лотман указывает персонажей Толстого. К ним относятся Пьер Безухов, Константин Левин и Нехлюдов. В свою очередь, герои «степи» представлены Хаджи-Муратом и Федором Протасовым [Лотман 1992а: 417]

Замкнутый локус характерен для сценического воплощения и, тем самым, может рассматриваться как более театральный. В текстах художественных произведений Ф. М. Достоевского замкнутое пространство занимает существенное место, что неудивительно, поскольку Достоевского интересует внутренний мир героев, который раскрывается в коммуникативном взаимодействии — в диалоге.

В существующей литературе неоднократно указывалось, что в художественных текстах Достоевского обнаруживаются особые принципы организации повествования (см., например, [Бахтин 1963; Виноградов 1961: 487–611; Баршт 2007; Шмидт 2003]). Среди этих принципов театральность оказывается одним из основных, о чем писал, в частности, Г. Товстоногов, который относил Достоевского к одному из наиболее театральных писателей, отмечая, что его романы удивительно драматургичны [Товстоногов 1980].

В статье мы рассмотрим лишь одну — но весьма важную — особенность построения повествования, которая заключается в «театральности» оформления сцен: рассказчик в тексте кратко вводит нового участника, после чего сразу следует диалог, развивающийся по модели драматургического текста. Наиболее характерна «театральность» действия для больших романов. Так, в романе «Преступление и наказание» появление Лужина вводится распространенным описанием, создающим общее представление о его внешности:

- (1) *Это был господин немолодых уже лет, чопорный, осанистый, с осторожной и брюзгливою физиономией, который начал тем, что остановился в дверях, озираясь кругом с обидно-нескрываемым удивлением и как будто спрашивая взглядами: «Куда ж это я попал?» Недоверчиво и даже с аффектацией некоторого испуга, чуть ли даже не оскорбления, озирали он тесную и низкую «морскую каюту» Раскольникова [Ф. М. Достоевский. Преступление и наказание].*

Очевидно, что описание облика персонажа в примере (1) не является нейтральным, указывая на негативное отношение повествователя к новому герою. Это описание в то же время воспринимается как авторская ремарка актеру для

представления персонажа на сцене. Ср. характерные «Замечания для господ актеров», предворяющие текст гоголевского «Ревизора», и содержащие описание внешнего вида и особенностей поведения действующих лиц:

- (2) *Хлестаков, молодой человек лет двадцати трех, тоненький, худенький; <...> Говорит и действует без всякого соображения. <...> Речь его отрывиста, и слова вылетают из уст его совершенно неожиданно. <...> Одет по моде [Н. В. Гоголь. Ревизор].*

Сходство гоголевских ремарок с описанием героев у Достоевского достаточно очевидно.

Приведем еще один пример. В следующей сцене из романа «Бесы» диалог также предворяется описанием появления нового участника, причем неожиданного (что довольно характерно для больших романов Достоевского), после чего рассказчик почти устраняется, предоставляя место диалогу персонажей:

- (3) *В это мгновение из соседних комнат опять послышался какой-то необычный шум шагов и голосов, подобный давешнему, и вдруг на пороге показалась запыхавшаяся и «расстроенная» Прасковья Ивановна. Маврикий Николаевич поддерживал ее под руку. — Ох, батюшки, насилу доплелась; Лиза, что ты, сумасшедшая, с матерью делаешь! — взвизнула, она, кладя в этот взвизг, по обыкновению всех слабых, но очень раздражительных особ, все, что накопилось раздражения. — Матушка, Варвара Петровна, я к вам за дочерью! Варвара Петровна взглянула на нее исподлобья, полупривстала навстречу и, едва скрывая досаду, проговорила: — Здравствуй, Прасковья Ивановна, сделай одолжение, садись. Я так и знала ведь, что приедешь [Ф. М. Достоевский. Бесы].*

В примере (3) новый участник — Прасковья Ивановна — появляется по сценическим канонам: присутствующие персонажи слышат шум (как бы за сценой — *послышался какой-то необычный шум шагов и голосов*), после чего на сцене оказывается новый персонаж, немедленно начинающий говорить.

Драматургическая стратегия введения персонажа использовалась Достоевским и в более ранних произведениях — иногда с некоторыми модификациями. Так, в повести «Село Степанчиково и его обитатели» появление нового персонажа — Видоплясова — сопровождается его репликой: — *Аделаидина цвета изволите галстух надеть или этот, с мелкими клетками?*

Затем следует описание его внешности:

- (4) *Я взглянул на него, и оказалось, что он тоже достоин был любопытства. Это был еще молодой человек, для лакея одетый прекрасно, не хуже иного губернского франта. Коричневый фрак, белые брюки, палевый жилет, лакированные полусапожки и розовый галстучек подобраны были, очевидно, не без цели. Все это тотчас же должно было обратить внимание на деликатный вкус молодого щеголя. Цепочка к часам была выставлена на*

показ непременно с тою же целью. Лицом он был бледен и даже зеленоват; нос имел большой, с горбинкой, тонкий, необыкновенно белый, как будто фарфоровый. Улыбка на тонких губах его выражала какую-то грусть и, однако ж, деликатную грусть. Глаза, большие, выпученные и как будто стеклянные, смотрели необыкновенно тупо, и, однако ж, все-таки просвечивалась в них деликатность. Тонкие, мягкие ушки были заложены, из деликатности, ватой. Длинные, белобрысые и жидкие волосы его были завиты в кудри и напомажены. Ручки его были беленькие, чистенькие, вымытые чуть ли не розовой воде; пальцы оканчивались щеголеватыми, длинейшими розовыми ногтями. Все это показывало баловня, франта и белоручку. Он шепелявил и премодно не выговаривал букву «р», подымал и опускал глаза, вздыхал и нежничал до невероятности. От него пахло духами. Роста он был небольшого, дряблый и хилый, и на ходу как-то особенно приседал, вероятно, находя в этом самую высшую деликатность, — словом, он весь был пропитан деликатностью, subtilностью и необыкновенным чувством собственного достоинства [Ф. М. Достоевский. Село Степанчиково и его обитатели].

В общей драматургической стратегии введения персонажа варьирование такого рода не является решающим: важно, что описание четко отграничено от речевого поведения персонажа.

Еще одна особенность театрализации повествования — указание на то, как произносится реплика и что делает говорящий в момент произнесения (режиссерские ремарки), ср. уже приводившийся выше пример (3) и пример (5) из романа «Идиот»:

- (3) <...> **запыхавшаяся** и «расстроенная» Прасковья Ивановна. Маврикий Николаевич **поддерживал ее под руку**. — Ох, батюшки, насилу доплелась; Лиза, что ты, сумасшедшая, с матерью делаешь! — **взвизгнула, она**, <..>. — Матушка, Варвара Петровна, я к вам за дочерью! Варвара Петровна **взглянула на нее исподлобья, полупривстала навстречу** и, едва скрывая досаду, проговорила: — Здравствуй, Прасковья Ивановна, сделай одолжение, садись. Я так и знала ведь, что приедешь [Ф. М. Достоевский. Бесы].
- (5) Князь снял запор, отворил дверь и — отступил в изумлении, весь даже вздрогнул: **перед ним стояла Настасья Филипповна. Он тотчас узнал ее по портрету. Глаза ее сверкнули взрывом досады**, когда она его увидела; она быстро прошла в прихожую, столкнув его с дороги плечом, и **гневливо сказала, сбрасывая с себя шубу**: — Если лень колокольчик поправить, так по крайней мере в прихожей бы сидел, когда стучатся [Ф. М. Достоевский. Идиот].

Выбор вещей для представления на сцене часто важен с точки зрения развития сюжета. Согласно известному чеховскому принципу («чеховское ружье»)

вещь в пьесе должна быть необходима и наделена какой-то ролью или функцией. В оформлении сцены не должно быть лишних элементов.

В письме А. С. Лазареву от 1 ноября 1889 г. А. П. Чехов пишет: «Нельзя ставить на сцене заряженное ружьё, если никто не имеет в виду выстрелить из него. Нельзя обещать». О том же пишет Г. А. Товстоногов в очерке «О жанре», включенном в сборник «Зеркало сцены»: «А как существуют вещи у Достоевского? В его произведениях внимание фиксируется только на том, что сыграет определенную роль в развитии конфликта, сюжета и характеров героев. Если в “Идиоте” появляется портрет Настасьи Филипповны — он сыграет роковую роль в жизни князя Мышкина. Если Достоевский описывает красный диван в комнате Рогожина, он это делает потому, что именно на этот красный диван лягут Мышкин и Рогожин после убийства Настасьи Филипповны».

И действительно, появление **пестика** в романе «Братья Карамазовы» неслучайно: этот предмет сыграет роковую роль в судьбе Дмитрия Карамазова, оказавшись одной из улик, будто бы указывавших на намерение убить кого-то:

- (6) *Но убегая, он всё же удивил и Феню, и старуху Матрену одною самою неожиданною выходкой: на столе стояла медная ступка, а в ней **пестик**, небольшой медный **пестик**, в четверть аришина всего длиною. <...> Митя, выбегая и уже отворив одною рукой дверь, другою вдруг на лету выхватил **пестик** из ступки и сунул себе в боковой карман, с ним и был таков. <...> Митя уже не помнил себя и вдруг выхватил медный **пестик** из кармана... <...> В руках Мити был медный **пестик**, и он машинально отбросил его в траву. <...> **Пестик** упал в двух шагах от Григория, но не в траву, а на тропинку, на самое видное место. <...> Он припомнил потом ясно, что ему ужасно захотелось в ту минуту «вполне убедиться», проломил он череп старику или только «огорошил» его **пестиком** по темени?*
[Ф. М. Достоевский. Братья Карамазовы]

Лотман в статье «Театр и театральность в строе культуры начала XIX в.» отмечал, что «весь мир, становясь театральным миром, перестраивается по законам театрального пространства, попадая в которое, вещи становятся знаками вещей» [Лотман 1992б: 269]. Верное и то, что художественный текст, приобретая свойства театральности, придает вещам символьные функции.

* * *

Театральность — шире драматургичность — как дискурсивная практика в построении художественного текста сама по себе вряд ли может рассматриваться как уникальная, но в сочетании с другими особенностями прозы — психологизмом, полифоничностью, фантастическим реализмом — образует кластер признаков, свойственных именно Достоевскому. Анализ текстов Достоевского с точки зрения театральности оказывается связанным с такими феноменами, как пространство, символизм вещей, знаковость поведения персонажей, непосредственно влияющая на сюжет. Четкое разделение описания участников почти сценического

действия и их реплик в разговоре позволяет сосредоточить внимание читателя на речи героев, которая и является настоящим центром повествования в произведениях Достоевского.

Литература

Барит К. А. Повествователь Достоевского: «Зеркальная наррация» и апостольское свидетельство // Литературоведческий журнал. 2007. № 21. С. 75–87.

Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Советский писатель, 1963. 363 с.

Виноградов В. В. Проблема авторства и теория стилей. М.: Гослитиздат, 1961. 613 с.

Гальцова Е. Д. Театральность в художественной системе французского сюрреализма: Дис. ... докт. филол. наук. М., 2008. 545 с.

Легг О. О. Театральность как тип художественного мировосприятия в английской литературе XIX–XX вв.: на примере романов У. Теккерея «Ярмарка тщеславия», О. Уайлда «Портрет Дориана Грея», С. Моэма «Театр»: Дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2004. 170 с.

Лотман Ю. М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // Лотман Ю. М. Избр. статьи: в 3 т. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн: Александра, 1992а. С. 413–447.

Лотман Ю. М. Театр и театральность в строе культуры начала XIX века // Лотман Ю. М. Избр. статьи: в 3 т. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн: Александра, 1992б. С. 269–286.

Мелешкова О. А. Театральность в русской прозе второй половины XIX в. (И. С. Тургенев, М. Е. Салтыков-Щедрин, П. Д. Боборыкин): Дис. ... канд. филол. наук. Коломна, 2005. 127 с.

Товстоногов Г. А. Зеркало сцены. Кн. 1: О профессии режиссера. Л.: Искусство, 1980. 303 с.

Шевченко Е. С. Театральный код довлатовской прозы // Вестник Самарского государственного университета. Гуманитарная серия. 2006. Вып. 10/2 (50). С. 59–66.

Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 311 с.

Чехов А. П. Письмо Лазареву (Грузинскому) А. С., 1 ноября 1889 г. Москва // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. М.: Наука, 1976. Т. 3. Письма. С. 273–275.

A. N. Baranov

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

baranov_anatoly@hotmail.com

D. O. Dobrovolskij

*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

**THEATRICALITY AS A CHARACTERISTIC PROPERTY
OF DOSTOEVSKY'S PROSE**

Dostoevsky is a writer who stands out for his special individual style. The article discusses one of the features of Dostoevsky's style — the theatricality of his prose. Theatricality manifests itself in the plot and its individual episodes: new characters are often introduced with lengthy descriptions of appearance and behavior, and only then enter into conversation. Dostoevsky's descriptions of the characters are structurally similar to the author's remarks in the text of the play addressed to the actors. Often the replicas of the characters are commented on — as if it were an actor whom the author recommends to speak louder or quieter, standing up or jumping up, etc.

Theater researchers note that things on the stage turn into signs, the meaning of which is associated with the unfolding action. In Dostoevsky's works, things acquire a symbolic function, linking separate parts of the narrative, in a sense predetermining certain actions of the characters. In other words, some things turn out to be almost the heroes of the story. Such, for example, is the "pestle" in the novel "The Brothers Karamazov".

A clear division between the description of the participants in an almost stage action and their replicas in conversation allows the reader to focus on the speech of the characters, which is the real center of the narrative in Dostoevsky's works.

Key words: Dostoevsky's style, theatricality of prose, narrative organization, symbolism of things.

References

Bakhtin M. M. *Problemy poetiki Dostoevskogo* [Problems of Dostoevsky's poetics]. 2nd edition, revised and expanded. Moscow, Sovetskii Pisatel' Publ., 1963. 363 p.

Barsht K. A. [Dostoevsky's narrator: "Mirror narrative" and apostolic witness]. *Literaturovedcheskii zhurnal*, 2007, no. 21. pp. 75–87. (In Russ.)

Chekhov A. P. [Letter to Lazarev (Gruzinsky) A. S., November 1, 1889, Moscow]. *Chekhov A. P. Polnoe sobranie sochinenii i pisem: V 30 t. Pis'ma: V 12 t. M.: Nauka,*

1976. T. 3. *Pis'ma* [Chekhov A. P. Complete works and letters: In 30 vols. Letters: In 12 vols.]. Moscow, Nauka Publ., 1976. Vol. 3. Letters, pp. 273–275. (In Russ.)

Gal'tsova E. D. *Teatral'nost' v khudozhestvennoi sisteme frantsuzskogo syurrealizma. Diss. dokt. filol. nauk* [Theatricality in the artistic system of French Surrealism. Dr. philol. sci. diss.]. Moscow, 2008. 545 p.

Legg O. O. *Teatral'nost' kak tip khudozhestvennogo mirovospriyatiya v angliiskoi literature XIX–XX vv.: na primere romanov W. Tekkereya «Yarmarka tshcheslaviya», O. Uailda «Portret Dorigana Greya», S. Moema «Teatr».* *Diss. kand. filol. nauk* [Theatricality as a type of artistic worldview in English Literature of the 19th–20th centuries: on the example of the novels by W. Thackeray “Vanity Fair”, O. Wilde “Portrait of Dorian Gray”, S. Maugham “Theater”. Cand. philol. sci. diss.]. St. Petersburg, 2004. 170 p.

Lotman Yu. M. [The problem of artistic space in Gogol's prose]. *Lotman Yu. M. Izbr. stat'i: v 3 t. T. 1. Stat'i po semiotike i tipologii kul'tury* [Lotman Yu. M. Selected articles: in 3 volumes. Vol. 1. Articles on semiotics and typology of culture]. Tallinn, Aleksandra Publ., 1992a. pp. 413–447. (In Russ.)

Lotman Yu. M. [Theater and theatricality in the structure of culture of the beginning of the 19th century]. *Lotman Yu. M. Izbr. stat'i: v 3 t. T. 1. Stat'i po semiotike i tipologii kul'tury* [Lotman Yu. M. Selected articles: in 3 volumes. Vol. 1. Articles on semiotics and typology of culture]. Tallinn, Aleksandra Publ., 1992b. pp. 269–286. (In Russ.)

Meleshkova O. A. *Teatral'nost' v russkoi proze vtoroi poloviny XIX v.* (I. S. Turgenev, M. E. Saltykov-Shchedrin, P. D. Boborykin). *Diss. kand. filol. nauk* [Theatricality in Russian prose of the second half of the 19th century (I. S. Turgenev, M. E. Saltykov-Shchedrin, P. D. Boborykin). Cand. philol. sci. diss.]. Kolomna, 2005. 127 p.

Schmid W. *Narratologiya* [Narratology]. Moscow, Yazyki Slavyanskoi Kul'tury Publ., 2003. 311 p.

Shevchenko E. S. [The theatrical code of Dovlatov's prose]. *Vestnik Samarskogo gosudarstvennogo universiteta. Gumanitarnaya seriya*, 2006, no. 10/2 (50). pp. 59–66. (In Russ.)

Tovstonogov G. A. *Zerkalo stseny. Kn. 1: O professii rezhissera.* [The mirror of the stage. Book 1: On the profession of a director]. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1980. 303 p.

Vinogradov V. V. *Problema avtorstva i teoriya stilei* [The problem of authorship and the theory of styles]. Moscow, Goslitizdat Publ., 1961. 613 p.

Е. А. Балашов

Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН

(Россия, Москва)

eblshv@yandex.ru

СЕМАНТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ АВТОРСКИХ ПРЕОБРАЗОВАНИЙ ФРАЗЕОЛОГИЗМОВ НА ПРИМЕРЕ ТЕКСТОВ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Статья посвящена влиянию семантики фразеологизма как основного фактора, мотивирующего авторские преобразования. В начале статьи предлагается рабочее определение авторского преобразования фиксированной конструкции, необходимое для дальнейшего рассуждения. Затем анализируются основные принципы подходов к классификации авторских фразеологизмов в различных исследованиях и выдвигается предположение, что основным мотиватором конкретного преобразования оказывается семантика, поскольку любое формальное преобразование фразеологизма как фиксированного словосочетания с комплексным и непрозрачным (но выводимым до некоторой степени) значением, неизбежно затрагивает значение этого фразеологизма. Принципиальная особенность авторского преобразования сводится к тому, что автор использует фразеологизм не просто как готовую конструкцию, но переосмысляет ее, адаптируя под конкретную описываемую им ситуацию. Таким образом, все подобные преобразования можно представить как художественную интенцию автора сопротивляться фиксированным конструкциям путем их переработки — иными словами, подобные преобразования служат не только для формального «украшения» текста или языковой игры (как в случае рекламных или пропагандистских текстов), но и в качестве полноценного художественного приема, позволяющего автору отрефлексировать сами описываемые события путем экспериментов над языком. В качестве иллюстрации представляемых тезисов анализируется ряд примеров авторского переосмысления фразеологизмов Ф. М. Достоевским и в некоторых случаях другими авторами.

Ключевые слова: авторская фразеология, семантика фразеологизмов, авторские преобразования фразеологизмов, идиостиль, язык Ф. М. Достоевского.

В стилистически насыщенной речи, будь то выступление талантливого оратора или художественный текст, часто можно встретить авторские преобразования устойчивых конструкций. Подобные преобразования могут иметь различную

мотивацию, но в рамках данной статьи нас будет интересовать именно их семантический аспект. Ниже мы попытаемся показать, каким образом стремление изменить семантику идиомы может мотивировать видоизменения устойчивой конструкции¹.

В первую очередь следует определить понятие **авторского преобразования**, или **авторской трансформации**, которое будет неоднократно употребляться далее. Итак, под **авторской трансформацией** здесь и далее условимся понимать окказиональный вариант (FC') устойчивой конструкции FC², зафиксированной и описанной для языка L, который можно обнаружить в одном или более текстах одного и того же автора. Наш тезис сводится к тому, что отличие FC' от FC мотивировано в большей степени желанием автора адаптировать FC под конкретный текст T, однако следует уточнить, что подобные адаптации примечательны не только и не столько прагматическим аспектом, сколько семантическим³. Иными словами, любое формальное изменение FC есть изменение семантическое — таков основной тезис, от которого мы намерены отталкиваться.

Перед тем как перейти к подробному анализу примеров⁴, стоит сказать несколько слов о классификациях авторской идиоматики, которые предлагались разными лингвистами. На ранних этапах фразеологических исследований авторская фразеология понималась либо как «совокупность приемов и методов, определяющих физиономию речи того или другого автора, резко очерчивающих индивидуальность его стиля» [Михельсон 1912: т. 1, VII], либо как крылатые слова, то есть такие авторские речевые обороты, которые впоследствии «ушли в народ» и перестали ассоциироваться с конкретным автором [Ожегов 1974: 194–197]. А. И. Ефимов [1952: 190–218], говоря о важности изучения авторской фразеологии, посвящает главу фразеологическому новаторству писателей, в которой анализируются смысловые изменения лексических единиц, когда те помещаются автором в стилистически новые контексты, ср. *литературная саранча*, *литературные трущобы* у Белинского [Там же: 205]. Большой частью внимание уделяется окказиональным фразеологизмам, однако — и это особенно ценно — в завершение Ефимов приводит несколько **фразеобразовательных моделей**, используемых писателями [Там же: 208–209]. Первая полноценная классификация авторских фразеологизмов, насколько нам известно, была представлена в [Шанский 1957: 136–142].

За последующие 70 лет появилось несколько классификаций авторской фразеологии, каждая из которых заслуживает внимания, однако в рамках данной

¹ Здесь и далее мы будем использовать синонимичные наименования, такие как «устойчивая конструкция», «фразеологизм» и «идиома», несколько пренебрегая различиями, которые могут вкладываться в каждый отдельный термин исследователями, оперирующими ими в своих работах, поскольку в данной статье они представляются несущественными.

² В этой статье нас будут интересовать именно индивидуальные модификации, а не варианты, встречающиеся с относительной частотой, ср. [Мокиенко, 1989: 19–23, 29–32].

³ В данном случае мы не рассматриваем такие случаи языковой игры, самой целью которых является воздействие на реципиента и побуждение к действию, ср. рекламные и маркетинговые тексты, агитационные плакаты и т. п.

⁴ Все примеры в статье взяты из Национального корпуса русского языка.

статьи мы вынуждены ограничиться только ссылками на известные нам работы⁵ и некоторыми общими соображениями, касающимися принципов выделения классов.

В сущности, у любого автора классификации есть два пути — индуктивный и дедуктивный. Выбрав индуктивный подход, исследователь, по-видимому, обречен накапливать колоссальный объем материала и систематизировать его, оттачиваясь от зафиксированных употреблений. В другом случае исследователь может попытаться построить дедуктивную типологию, то есть ответить на вопрос, что потенциально можно делать с устойчивой конструкцией. Такой подход требует значительной творческой интуиции, что тем не менее еще не гарантирует удовлетворительного результата. В то же время объект фразеологии настолько многообразен, что построение дедуктивной типологии может оказаться в принципе невыполнимой задачей, поскольку творческий потенциал носителя языка способен преодолеть искусственные классификационные рамки⁶.

Традиционно различаются грамматические, лексические и семантические модификации. На первый взгляд такое деление кажется очевидным, однако при более детальном его рассмотрении возникает вопрос: не являются ли грамматические и лексические модификации семантическими априори? Действительно, любое формальное изменение фразеологизма неизбежно вносит изменения и в его семантику. Если говорящий модифицирует хотя бы морфологию одного из компонентов, например добавляет диминутивный суффикс, меняется, по крайней мере, коннотация всего фразеологизма. Ср.: *ни гроша за душой* → *ни грошика за душой*. Синтаксические трансформации также представляют собой авторскую интерпретацию фразеологизма, даже простая инверсия, то есть трансформация, затрагивающая только план выражения, но не саму синтаксическую структуру предложения, профилирует тот компонент, который представляется более важным говорящему, то есть устанавливает коммуникативный акцент, ср.:

(1) *Приятели решили тряхнуть стариной* → *Приятели решили стариной тряхнуть*,

где передвижение компонента *старинной* вперед может означать, например, не просто некогда присущую человеку привычку (ср. пример 2 ниже), но уже кон-

⁵ [Fleischer 1982: 209–210; Шанский 1996: 177–179; Langlotz 2006: 179–184; Баранов, Добровольский 2008: 494–504; Мелерович, Мокленко 2014].

⁶ В качестве примера можно привести формальное определение устойчивости, предложенное в работе [Мельчук 1960: 73], согласно которому устойчивость элементов сводится к возможности предсказать появление элемента Y при наличии элемента X. В некоторой степени схож с предложенным критерием **принцип неразрывности** (the continuity constraint), предложенный в [O'Grady 1998], согласно которому идиома представляет собой цепочку зависимых элементов: при изъятии или замене элемента X, от которого находится в зависимости часть цепи, состоящая как минимум из одного элемента, цепочка разрывается, то есть идиома перестает быть таковой. В то же время очевидно, что на практике говорящий на языке L способен опознавать идиомы, в которых нарушается **устойчивость** или **принцип неразрывности**, например в случаях языковой игры.

кретное действие, выводимое из предыдущего или последующего контекста (ср. пример 3):

- (2) И вот в один из прекрасных летних дней 1930 года Максимов пришел к бывшей жене, стал говорить о том, какой он дурак, как не ценил он тех счастливых радостных дней, проведенных вместе, как прекрасно они проводили время на загородных прогулках под Москвой и что все еще можно вернуть и вспомнить молодость и т. д. и т. п. Жена раскисла, ей тоже захотелось *тряхнуть стариной*, и она приняла приглашение бывшего супруга поехать за город. Купили выпивку, закуску и отправились [Г. В. Андреевский. Повседневная жизнь Москвы в сталинскую эпоху. 1920–1930-е годы (2008)].
- (3) Уж как вы там ни хитрите, господа молодые, а все-таки старик Парацельсий святую правду изрек: *in herbis, verbis et lapidibus...* Ведь я, ты знаешь, от практики отказался, а раза два в неделю приходится *стариной тряхнуть*. Идут за советом — нельзя же гнать в шею. Случается, бедные прибегают к помощи. Да и докторов здесь совсем нет [И. С. Тургенев. Отцы и дети (1862)].

Весь фразеологизм означает ~ ‘сделать нечто, свойственное субъекту в прошлом как привычка или элемент его профессиональной деятельности, но уже не практикуемое субъектом в актуальный момент времени’⁷. Предложенный пример достаточно прост и нужен для того, чтобы показать, как способно изменяться значение при небольших формальных изменениях, при этом в авторских употреблениях вполне могут быть использованы более сложные синтаксические трансформации в зависимости от целей конкретного автора. Лексические модификации, по всей видимости, следует рассматривать в двух случаях: 1) замена одного или более компонентов фразеологизма⁸, 2) расширение компонентного состава с добавлением новых элементов.

Далее мы, отталкиваясь от изложенных выше соображений, рассмотрим несколько примеров из Ф. М. Достоевского, чтобы проиллюстрировать наше суждение.

⁷ Ср. другие толкования ‘Сделать или поступить так, как в молодости’ [ФСРЛЯ 2008], ‘сделать что-л. так, как раньше, в молодости, в прежнее время’ [МАС, 4]. В то же время: — Кого ты в Менделеевск отправляешь, не решил? — Решил, что сам поеду. — А, *стариной тряхнуть*. А впрочем, ну, какой ты старичок? Всего-то тридцать, кровь играет [С. А. Самсонов. Кислородный предел (2008–2009)].

⁸ Ср. [Мокиенко 1989: 33–37]. В данном случае мы встаем на достаточно зыбкую почву, поскольку теоретически ограничений на замену компонентов нет, тем не менее очевидно, что если заменить значительную часть компонентов, из которых состоит фразеологизм, он станет полностью неузнаваем. Проблема определения границы между вариантом фразеологизма и самостоятельным фразеологизмом заслуживает отдельного самостоятельного рассмотрения, в этой статье мы не будем ее рассматривать.

Для начала рассмотрим, как кажется, простой случай фразеологизма *вертеться на языке*, стандартное употребление которого можно представить следующим образом:

у *X*-а *вертится А на языке* ~ ‘*X* намеревается сказать *A*, но не может этого сделать из-за того, что объем или выражение *A* не до конца определены для *X*-а’.

В данном случае под *A* понимается непосредственно слово или словосочетание в его фонетическом оформлении, а не референт, которым обозначается *A*. Поэтому возможно такое употребление как, например:

(4) Я знаю, что есть такие люди, как Антон, которые могут писать и правой, и левой рукой, но не могу вспомнить, как их называют — вертится на языке, а вспомнить не могу.

В данном случае референт (Антон) и даже денотат (‘человек, умеющий писать левой и правой рукой’) известны говорящему, но сам языковой знак отсутствует, либо не может быть полностью восстановлен, то есть говорящий может помнить приблизительно несколько звуков, составляющих слово *амбидекстр*, а может не помнить вовсе.

Теперь возьмем авторский пример:

(5) Дети и пятаки, пятаки и дети *вертелись на ее языке* в непонятной, глубокой бессмыслице, от которой все отступились после тщетных усилий понять; но баба не унималась, все кричала, выла, размахивала руками, не обращая, казалось, никакого внимания ни на пожар, на который занесло ее народом с улицы, ни на весь люд-людской, около нее бывший, ни на чужое несчастье, ни даже на головешки и искры, которые уже начали было пудрить весь около стоявший народ («Господин Прохарчин»).

Здесь мы видим смешение модификаций: расширяется компонентный состав, а также меняется семантика, причем достаточно нетривиальным образом. Если в толковании выше мы обратили внимание на то, что говорящий не может воспроизвести фонетическую сторону знака, то в данном случае именно она и повторяется говорящим, сам фразеологизм означает в данном контексте ‘*X* повторяет *A* значительно чаще, чем можно ожидать в ходе нормальной коммуникации с *X*’. Представляется, что, пытаясь передать именно неадекватность поведения героини, Достоевский фокусирует внимание читателя, интерпретируя фразеологизм практически буквально, ср. нормальное употребление *слово вертелось у нее на языке* и ?*слово вертелось на ее языке*, оправданное только в том случае, если синтаксическая модификация решает какую-либо стилистическую или художественную задачу. Иными словами, описывая вымышленную ситуацию (как в случае художественного творчества) или имевшую место в действительности, рассказчик модифицирует речь таким образом, чтобы языковое оформление наиболее полно передавало его интенцию, то есть движется следующим образом: факты внешнего

мира → концептуализация (семантическое представление) → языковое выражение. Соответственно, когда для языкового выражения уже существует близкая по форме готовая конструкция, она будет изменяться. Представленная схема тривиальна и сильно упрощена, однако именно этот механизм побуждает говорящего модифицировать (подстраивать) готовые конструкции под индивидуальные смыслы.

Рассмотрим другой пример, где замена глагольного компонента ведет к изменению семантики фразеологизма.

- (6) Одна неожиданная мысль внезапно осенила его [Трусозцкого]: в это мгновение он — и бог знает каким процессом — вдруг вполне осмыслил причину своей тоски, своей особенной отдельной тоски, которая мучила его уже несколько дней сряду, все последнее время, бог знает как привязалась и бог знает почему не хотела никак отвязаться; теперь же сразу все разглядел и понял, как свои пять пальцев («Вечный муж»).

Ср.: *Х знал А как свои пять пальцев* ‘Х некогда в прошлом усвоил А и с тех пор владеет этим знанием настолько хорошо, что оно представляется очевидным Х-у’; *Х понял А как свои пять пальцев* ‘Х перешел в данный конкретный момент от незнания того, что такое А, к знанию этого’. В этой связи ср. семантические дериваты *прозрение, озарение* для существительного *знание*⁹ [НОСС 2004: 402]. Условно можно назвать такой прием **профилированием момента времени**. Рассмотрим схожие в этом отношении примеры:

- (7) Вмиг мне стало весело, и я шагнул за шлагбаум, пошел между засеянных полей и лугов, не слышал усталости, но чувствовал только всем составом своим, что какое-то бремя *спадает с души моей* («Белые ночи»).
- (8) «...он так молча поклонится, так серьезно, как будто и говорить не хочет, и уж сойдет совсем на крыльцо, а я все еще стою на половине лестницы, красная как вишня, потому что у меня *вся кровь начала бросаться в голову...*» («Белые ночи»).

В первом случае замена совершенного вида на несовершенный позволяет Достоевскому растянуть момент времени, показать, как герой постепенно успокаивается, переходя из одного состояния в другое. Во втором случае стратегия автора несколько иная: поскольку *бросаться* — моментальный инхоативный глагол, а описание действия нужно «замедлить», чтобы точнее передать состояние героя, автор меняет синтаксис, вводя инфинитивную конструкцию.

⁹ Ср. также: «Прототипическое знание представляется как движущееся из внешнего мира к субъекту. Особенно красноречивы в этом отношении метафоры иррационального понимания типа *И тут его осенило, Его озарила догадка, До него дошло* и т. п.» [Апресян 2001: 12]. В рассматриваемом примере Достоевский фокусирует внимание на моменте, когда знание, принадлежащее внешнему миру, осваивается субъектом, при этом трудно соотнести такое знание с одной из предлагаемых категорий [Там же: 8]. Ю. Д. Апресян приводит пример подобных случаев, называя их промежуточными.

Рассмотрим и другие примеры, где автор адаптирует фиксированную конструкцию под конкретную ситуацию, производя необходимые для этого лексические замены.

- (9) Но деньги всегда и везде можно тратить, тем более что *запрещенный плод вдвое слаще* («Записки из Мертвого дома»).

Замена *запретный* на квазисинонимичное *запрещенный* обнаруживает важное различие между словами. Едва ли среднестатистический носитель русского языка держит в голове ассоциацию с библейским мифом, употребляя слово *запретный*, несмотря на то что этимология коллокации *запретный плод* общеизвестна, тем не менее само слово *запретный*, как и сочетание *запретный плод* связано преимущественно с моральным запретом, табу, существующим в обществе,¹⁰ — нарушение такого запрета приводит к общественному порицанию, в то время как *запрещенный* подразумевает именно формальный, документально или юридически закрепленный запрет, нарушение которого ведет к наказанию (и необязательно к моральному осуждению со стороны общества):

- (10) Понятно, таким образом, что песни эти, составляя *запретный плод* в течение целого года, являются любимыми святочными развлечениями деревенской молодежи [С. В. Максимов. Нечистая, неведомая и крестная сила. От издателя. (1899)].

Возвращаясь к примеру из «Записок...», обратим внимание, что *плодом* для каторжан оказались именно деньги и возможность ими пользоваться. Очевидно, ничего запретного в деньгах самих по себе нет, запрет может быть наложен только в определенных обстоятельствах, например в местах лишения свободы, — таким образом, производя замену, Достоевский в очередной раз подчеркивает бесправность каторжан. Ср. также:

- (11) Да и каким способом весь этот народ, развитой, сильно поживший и желавший жить, насильно *сведенный сюда в одну кучу*, насильно оторванный от общества и от нормальной жизни, мог бы ужитья здесь нормально и правильно, своей волей и охотой? («Записки из Мертвого дома»).

Здесь происходит замена *сваленный* на *сведенный*, причем интересно, что глагол *вести* сочетается прототипически с одушевленными существительными, обозначающими людей или животных¹¹, в то время как *куча* — с неодушевленными объектами либо со скоплением людей, представляющим не совокупность индивидов (ср. *группа, сообщество и др.*), а некое единое целое, не проявляющее субъектности,

¹⁰ В этой связи можно вспомнить, например, название романа Юкио Мисимы 禁色 (Киндзики), переведенное на русский А. Вялых как «Запретные цвета», или «Запретные удовольствия» (но не *запрещенные*) в варианте О. Сидоровой.

¹¹ Здесь мы не касаемся тех случаев, где проявляется семантическое развитие глагола, например *вести / выводить мелодию, узор* и т. п.

ср. *куча / толпа / масса народу*¹² (не * *народа*). Неслучайно поэтому Достоевский употребляет здесь слово *народ*, а не люди.

В завершение рассмотрим случай сочетания нескольких модификаций, не позволяющий отнести его в одну из предлагаемых традиционно категорий:

- (12) Что тебя мучит? бедность, нищета? Но бедность и нищета образуют художника. Они неразлучны с началом. Ты еще никому не нужен теперь, никто тебя и знать не хочет; *так свет идет*. Подожди, не то еще будет, когда узнают, что в тебе есть дарование («Неточка Незванова»).

Ср. *на том свет стоит*. Данный случай больше всего похож на так называемое индивидуальное образование по модели. Замена статичного глагола на динамический изменяет смысл выражения, смещая фокус с принципа устройства мира (ср. *так устроен мир, так обстоят дела*) на принцип его функционирования, причем представленный в динамике (ср. *так это работает* [в данный момент и всегда]).

В рассмотренных примерах фразеология адаптируется под описываемую ситуацию, однако, в отличие от случаев каламбура, здесь отсутствует авторская интенция создать комический эффект, то есть автор не ограничивается только языковой игрой, а намеренно вносит коррективы в устоявшуюся семантику.

Итак, мы попытались продемонстрировать, каким образом модификации фиксированных конструкций могут быть мотивированы желанием автора изменить именно семантику. Можно сделать вывод, что существующие классификации следует понимать не как строгое разделение фразеологизмов на типы или классы, но в большей степени как условные принципы, четкую границу между которыми установить порой невозможно. Очевидным образом, это не значит, что предложенные ранее классификации некорректны или неприменимы на практике — безусловно, ими нужно руководствоваться, поскольку они составлены на материале огромного количества материала. Построение классификации на основании строгих дедуктивных принципов вряд ли вообще возможно, либо же возможно при условии очень большого уровня абстрагирования от конкретного материала, что ставит под вопрос ее практическую полезность.

Литература

Апресян Ю. Д. Системообразующие смыслы 'знать' и 'считать' в русском языке // Русский язык в научном освещении. 2001. № 1. С. 5–26.

Баранов А. Н., Добровольский Д. О. Аспекты теории фразеологии. М.: Знак, 2008. 656 с.

Ефимов А. И. Об изучении языка художественных произведений. М.: Учпедгиз, 1952. 144 с.

МАС — Словарь русского языка. Т. 1–4 / Под ред. А. П. Евгеньевой. М., 1999.

¹² Отметим также употребление в этом сочетании второго родительного падежа, часто употребляемого для описания нерасчлененных масс, ср. *выпил чаю, купила хлеба, добавим сахару, намело снегу*.

Мелерович А. М., Мокиенко В. М. Оказиональные преобразования фразеологических единиц // Вестник Челябинского гос. пед. ун-та. 2014. № 8. С. 234–252.

Мельчук И. А. О терминах «устойчивость» и «идиоматичность» // Вопросы языкознания. 1960. № 4. С. 73–80.

Михельсон М. И. Русская мысль и речь. Свое и чужое. Опыт русской фразеологии. Т. 1. СПб., 1912. 779 с.

Мокиенко В. М. Славянская фразеология. М.: Высшая школа, 1989. 286 с.

НКРЯ — Национальный корпус русского языка [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ruscorpora.ru>.

НОСС — Новый объяснительный словарь синонимов русского языка. 2-е изд. // Под общ. рук. акад. Ю. Д. Апресяна. М.; Вена: Языки славянской культуры, 2004. 1488 с.

Ожегов С. И. О структуре фразеологии (в связи с проектом фразеологического словаря русского языка) // Ожегов С. И. Лексикология. Лексикография. Культура речи. М.: Высшая школа, 1974. С. 196–197.

ФСРЛЯ — Федоров А. И. Фразеологический словарь русского литературного языка. М.: АСТ; Астрель, 2008. 878 с.

Шанский Н. М. Лексика и фразеология современного русского языка М.: Учпедгиз, 1957. 168 с.

Шанский Н. М. Фразеология современного русского языка. СПб.: Специальная литература, 1996. 192 с.

Fleischer W. Phraseologie der deutschen Gegenwartssprache. Leipzig: Bibliographisches Institut, 1982. 250 s.

Langlotz A. Idiomatic Creativity. A cognitive-linguistic model of idiom-representation and idiom variation in English. Amsterdam: Benjamins, 2006. 325 p.

O'Grady W. The Syntax of Idioms // Natural Language & Linguistic Theory. 1998. Vol. 16. Pp. 279–312.

E. A. Balashov

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

(Moscow, Russia)

eblshv@yandex.ru

**SEMANTIC ASPECT OF THE AUTHOR'S TRANSFORMATIONS
OF PHRASEOLOGICAL UNITS AS ILLUSTRATED
BY F. M. DOSTOYEVSKY'S TEXTS**

The article focuses on the semantics as the main factor motivating the author's transformations of idioms (fixed constructions). At the beginning of the article, we propose a tentative definition of the author's idiom transformation, which is to be used for further reasoning. Then, we analyze the main principles of classification of author's phraseological

units by various scholars, and, this done, the assumption is made that the main motivator of these transformations should be semantics, since any formal transformation of a phraseological unit as a fixed word combination, possessing opaque but to a certain extent deducible meaning, inevitably affects its meaning. The principal feature of the author's transformation is that the author uses an idiom not just as a ready-made construction, but reinvents it, adapting it to the specific situation he/she describes. Thus, all such transformations can be represented as an individual intention of the author to resist "fixedness" in the language constructions by rethinking them: in other words, such transformations aim not only to formally "decorate" the text or be used in language game (as in the case of advertising or propaganda texts), but as an artistic device allowing the author to reflect on the described events through experiments with language. As an illustration of the presented theses, a number of examples of the author's rethinking of phraseological units by F. M. Dostoevsky and other authors are analyzed and commented.

Key words: author's phraseology, semantics of phraseological units, author's transformations of phraseological units, individual style of speech, language of F. M. Dostoevsky.

References

- Apresjan Yu. D. [System-forming meanings 'know' and 'presume' in Russian]. *Russkii yazyk v nauchnom osveshchenii*, 2001, no. 1, pp. 5–26. (In Russ.)
- Baranov A. N., Dobrovol'skij D. O. *Aspekty teorii frazeologii* [Aspects of the theory of phraseology]. Moscow, 2008. 656 p.
- Efimov A. I. *Ob izuchenii yazyka khudozhestvennykh proizvedenii* [On the study of the language of fiction works]. Moscow, Uchpedgiz Publ., 1952. 144 p.
- Fedorov A. I. *Fraseologicheskii slovar' russkogo literaturnogo yazyka* [Phraseological dictionary of the Russian literary language]. Moscow, AST, Astrel' Publ., 2008. 878 p.
- Fleischer W. *Phraseologie der deutschen Gegenwartssprache*. Leipzig, 1982. 250 p.
- Langlotz A. *Idiomatic Creativity. A cognitive-linguistic model of idiom-representation and idiom variation in English*. Amsterdam, 2006. 325 p.
- Mel'chuk I. A. [On the terms "stability" and "idiomaticity"]. *Voprosy jazykoznanija*, 1960, no. 4, pp. 73–80. (In Russ.)
- Melerovich A. M., Mokienco V. M. [Occasional transformations of phraseological units]. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*, 2014, no. 8, pp. 234–252. (In Russ.)
- Mikhel'son M. I. *Russkaya mysl' i rech'. Svoe i chuzhoe. Opyt russkoi frazeologii* [Russian thought and speech. Our own and foreign. Essay of Russian phraseology]. St. Petersburg, 1912. 779 p.
- Mokienco V. M. *Slavyanskaya frazeologiya* [Slavic phraseology]. Moscow, Vysshaya Shkola Publ., 1989. 286 p.
- Natsional'nyi korpus russkogo yazyka* [Russian National Corpus]. Available at: <http://ruscorpora.ru>.
- Novyi ob'yasnitel'nyi slovar' sinonimov russkogo yazyka* [New explanatory dictionary of Russian synonyms]. Apresjan Yu. D. (ed.). Moscow; Vienna, Yazyki Slavyanskoi Kul'tury Publ., 2004. 1488 p.

O'Grady W. The Syntax of Idioms. *Natural language & linguistic theory*, 1998, vol. 16, pp. 279–312.

Ozhegov S. I. [On the structure of phraseology]. *Leksikologiya. Leksikografiya. Kul'tura rechi* [Lexicology. Lexicography. Culture of speech], Moscow, 1974, pp. 196–197. (In Russ.)

Shanskii N. M. *Frazeologiya sovremennogo russkogo yazyka* [Phraseology of the modern Russian language]. Saint-Petersburg, Spetsial'naya Literatura Publ., 1996. 192 pp.

Shanskii N. M. *Leksika i frazeologiya sovremennogo russkogo yazyka* [Vocabulary and phraseology of the modern Russian language]. Moscow, Uchpedgiz Publ., 1957. 168 pp.

Slovar' russkogo yazyka v 4 tomakh [Dictionary of the Russian language in 4 vols.]. Ed. by A. P. Evgen'yeva. Moscow, Russkii Yazyk Publ., 1999. 795 p.

И. В. Ружицкий

*Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова
(Россия, Москва)
konnitie@mail.ru*

М. М. Коробова

*Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН
(Россия, Москва)
mtkor1955@yandex.ru*

С. Н. Шепелева

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

«РУССКИЙ» У ДОСТОЕВСКОГО И РОССИЯ БЕЗ ДОСТОЕВСКОГО

В статье рассматриваются некоторые особенности употребления слова *русский* в текстах Ф. М. Достоевского. Понятие ‘русский’, вне всякого сомнения, занимает ключевое место в тезаурусе Достоевского, соответственно, репрезентирующее данный концепт слово *русский* выполняет функцию идеологемы, идеоглоссы. Другими единицами подобного типа, сопряженными с понятием ‘русский’, являются *Бог, Христос, православие, душа, добро, дух, всечеловеческий* и некоторые другие. Анализ проводится на основе языковых данных, зафиксированных в «Идиоглоссарии Достоевского», структура словарной статьи которого позволяет отразить такие особенности описываемой идиоглоссы, как ее подчинительные и сочинительные связи (гипотаксис и паратаксис), употребление в составе автонимного высказывания, афоризма и др. Гипотаксис слова *русский* показывает, что значение этого слова может нивелироваться, особенно в таких частотных сочетаниях, как *русский народ, русские люди, русский человек, русская душа* и др. Именно в такого рода сочетаниях семантическая размытость понятия ‘русский’ проявляется сильнее всего. Паратаксис слова *русский* позволяет определить зоны пересечения соответствующего текстового семантического поля с другими полями, например, ‘настоящий, истинный’, ‘Бог’, ‘добро’, ‘православие’ и т. д. Высказывается предположение о том, что при всей неопределенности понятий ‘русский’, ‘русский народ’, ‘русская душа’, ‘русские люди’, ‘русская женщина’ и т. п. в их основе

лежит прежде всего открытость, всечеловечность, не общечеловечность, *не как другие, а — для других.*

Ключевые слова: Достоевский, идиоглоссарий, тезаурус, идиоглосса, идеоглосса, слово *русский*.

Причин непонимания или псевдопонимания, особенно современным читателем, текстов Ф. М. Достоевского, как и текстов любого значимого автора, может быть множество: 1) восприятие иностранным читателем переводного текста (перевод, какой бы хороший он ни был, очень сильно искажает оригинал; есть лишь единичные случаи, когда переводной текст может стать лучше оригинала); 2) уже сложившееся представление об авторе, мнение о нем и его творчестве; 3) определенная идеология, под которую «подгоняется» восприятие текста; 4) интерпретация интерпретаций — создание стремящегося к бесконечности набора интерпретирующих текстов, так называемая «литературная критика» и т. п.; 5) вырывание цитат из широкого контекста, например, для подтверждения какой-то своей точки зрения и т. д. И то понимание, которое дает словарь языка писателя (а любой словарь изначально являлся герменевтическим инструментом и одной из техник понимания), тоже, по большому счету, нельзя считать абсолютно объективным — хотя бы в силу дискретности словаря, которая, как бы мы ни старались ее избежать в «Словаре языка Достоевского», все равно будет иметь место. Можно в полной мере зафиксировать гипотаксис (подчинительные связи) и паратаксис (сочинительные связи) слова *русский*, даже осуществить попытку построить соответствующее текстовое семантическое поле, но дальнейшие семантические связи мы далеко не всегда способны учесть. Если наш Словарь и критикуют, чаще — литературоведы, так это в первую очередь за то, что он нарушает целостность восприятия литературного произведения. Еще высказывают определенные претензии относительно того, что какое-то слово, скажем, чье-то любимое, не вошло в Идиоглоссарий. И тем не менее... То атомарное представление текстов Достоевского, которое дает Идиоглоссарий, вскрывает определенные языковые факты, которые (конечно, далеко не все) не допускают какой-либо множественной интерпретации. О некоторых из подобного рода фактах, касающихся употребления слова *русский*, о его ключевой роли в тезаурусе Ф. М. Достоевского, и пойдет речь в статье.

По мнению Ю. Н. Караулова, *русский* входит в семь слов-понятий, «выделенных из совокупности текстов писателя и составляющих “последнее основание” его картины мира. <...> Оно играет определяющую роль в мировосприятии Достоевского, служа ему мерилom героического благородства России и русского — в далеком прошлом, объектом отражения в его творчестве непрекращающейся борьбы добра со злом и истины с ложью — в мрачном настоящем, провозвестником веры в близость, родство и последующее слияние понятий ‘русский’ и ‘всечеловеческий’ — в отдаленном, но неизбежно грядущем будущем» [Караулов 2006: 42]. И хотя, на наш взгляд, ядро тезауруса Достоевского составляют в первую очередь такие понятия, как ‘жизнь’, ‘смерть’, ‘время’, ‘любовь’, ‘болезнь’, ‘страдание’ и ‘смерть’ (см. [Ружицкий 2015: 204–205]), слова *русский*, *Россия*, *Русь*, словосочетания *русская*

душа, русский дух, русский народ вне всякого сомнения относятся не просто к идиогlossам, т. е. к словам, характеризующим авторский идиостиль, но и к важнейшим словам-идеологемам, идеогlossам, к тем понятиям, без которых сложно представить себе мировоззрение Ф. М. Достоевского. Такими же словами-идеологемами являются и связанные с понятием ‘русский’ *православие, православный, Христос, Бог, всечеловеческий, всечеловек* и некоторые другие. Не случайно, по всей видимости, именно эти идеогlossы легли в основу тематического словаря афоризмов Ф. М. Достоевского, составленного митрополитом Антонием в начале XX века, в котором выделены такие разделы, как «Русский народ и русское общество», «Русский народ и Пушкин по Достоевскому», «Без веры невозможно, по Достоевскому, добродетель» и др. (см. [Антоний (Храповицкий) 1998]).

Изучение функционирования слова *русский* в текстах Достоевского не может не натолкнуть на мысль о том, что значение этой идеогlossы часто стирается, нивелируется. Еще большее упрощение или даже опошление (в том смысле слова *пошлый*, которое придавал ему Достоевский, — ‘самый обыкновенный, банальный, заурядный, ординарный’ [Словарь языка Достоевского 2021: 31]) данной идеогlossы происходит во вторичных текстах, в различного рода интерпретациях творчества писателя, в которых, например, такое сочетание, как *русский народ* начинает употребляться как штамп, практически полностью семантически опустошенная лексическая единица. «Россия без Достоевского» в названии статьи и означает опустошение и опошление ключевого для писателя понятия — понятия ‘русский’. Такой же опустошенной эмблемой, надо сказать, часто становится и само имя «Достоевский» — в политическом и др. дискурсах.

Комплексное словарное описание идеологеми *русский* представлено в пятом томе «Идиогlossария Достоевского» [Словарь языка Достоевского 2021], в соответствующей словарной статье. Обратимся к некоторым представленным в ней языковым фактам.

В качестве входа словарной статьи дается «русский, русские», т. е. объединяются атрибутивное и субстантивное значения этого прилагательного. Таким образом, выделяются два значения с различными оттенками:

1. Относящийся к русскому народу, к его культуре, языку, национальному характеру, а также к территории России, ее внутреннему устройству и истории; такой, как у русских, как в России.

2. *В зн. суц.* Народ, составляющий основное население России; отдельный представитель этого народа.

Следует отметить, что данные значения в текстах Ф. М. Достоевского очень часто трудно различимы. А приведенные выше дефиниции ни в коей мере не раскрывают (и не должны раскрывать) всего содержания понятия ‘русский’.

Невозможно, конечно, не обратить внимания на очень высокую частоту употребления слова *русский* в текстах Ф. М. Достоевского:

- общая частота употребления слова *русский* во всех текстах полного собрания сочинений Ф. М. Достоевского в 30 т. — 3323;
- в произведениях художественной прозы — 574;

- в публицистике — 2015;
- в личных письмах — 725;
- в деловых письмах — 9.

Такая высокая частота употребления слова *русский*, прежде всего в публицистических текстах Ф. М. Достоевского (так, в хрестоматийном романе «Преступление и наказание» *русский* в различных формах употребляется всего лишь 6 раз), свойственна, однако, судя по данным словаря «Дистрибутивно-статистический анализ русской прозы» (см. [Шайкевич, Андрющенко, Ребецкая 2016]), и другим авторам — Л. Н. Толстому, И. С. Тургеневу и Н. С. Лескову. По всей видимости, мнение Ю. Н. Караулова о том, что большинство читателей Ф. М. Достоевского отнесли бы слово *русский* к ключевым идеологемам писателя, обусловлено тем, что во внимание принимался читательский контингент, знакомый со всем творчеством писателя и его различными интерпретациями.

Тем не менее, как уже было сказано выше, *русский* почему-то в силу определенных причин ассоциируется с Ф. М. Достоевским.

Представим некоторые наблюдения, которые можно сделать на основе анализа сочетаемости слова *русский*, его подчинительных и сочинительных связей, в полном объеме зафиксированных в соответствующих зонах комментария словарной статьи.

(1) русский + ‘человек, люди’

Наиболее частотные сочетания: **русский(-ая,-ое,-ие)** *женщина, люди, народ, народность, народная особенность, народная правда, народная черта, народное явление, народное движение, народное мировоззрение, народное стремление, народный дух, народный характер, народный язык, общество, человек.*

Эти существительные, в первую очередь *народ*, намного чаще, чем другие, употребляются с прилагательным *русский*. И именно в такого рода сочетаниях семантическая размытость понятия ‘русский’ сильнее всего. *Русский народ, русские люди, русский человек* и т. д. Естественным образом возникает вопрос о том, кого Ф. М. Достоевский считает *русским человеком*?

Зафиксированные в Словаре языка Достоевского словосочетания с прилагательным *русский* следующие: **русский(-ая,-ое,-ие)** *бомонд, бояре, дворянин, граждане, купцы, джентльмен, интеллигенция, либерал, помещики, аристократия, архиереи, барин, барич, вельможа, генерал, скитающиеся за границей, земледельческое сословие, игумен, император, инок, князь, мещанин, милорд, монахи, офицеры, полковник, помещики, поп, профессор, ученый, студенты, царь, царица, офицер, солдат...*

Встречается и *русский крестьянин*, но только один раз, и одно употребление — *русские крестьяне*. Правда, есть еще *русский простолюдин, русское простолюдые, русский мужик* и *русское простонародье*, причем эти сочетания употребляются с достаточно высокой относительной частотой, примерно с такой же, как *русский солдат*.

А вот словосочетание *русская крестьянка* вообще не встречается, при очень высокой частоте *русская женщина*. Нет и сочетания *русский мужчина*, только *русский мужик*. Впрочем, в НКРЯ зафиксировано всего 11 употреблений сочетания *русский мужчина* (если брать только именительный падеж). *Русской женщиной* у Ф. М. Достоевского может быть *баба, барыня, девица, девушка, дама* и др., но — не *крестьянка*. Сочетание *русская крестьянка*, как и *русский мужчина*, в литературном языке тоже малоупотребительно.

Что же понимать под сочетанием *русский народ*, так часто встречающимся в текстах Ф. М. Достоевского? Вопреки возможным ожиданиям, судя по гипотаксису слова *русский*, это чаще всего отнюдь не крестьяне.

Определенные вопросы возникают и при анализе сочетаний другого типа —

(2) русский + ‘какая-л. другая национальность’

В текстах Ф. М. Достоевского встречаются следующие, чаще всего единичные употребления:

русский (-ая,-ое,-ие) *иноземцы, иностранцы, инородцы, англичанин, жид, евреи, европеец, Европа, европейские умы, европейский скиталец, европейский человек* (есть и *европейский русский*), *немец* (вопреки возможным ожиданиям — только два употребления, в «Записках из подполья» и в «Бесах»), *татарин* (тоже два употребления). Конечно, никакой *русский американец* или *русский поляк* у Ф. М. Достоевского невозможен, есть сочетание *русские или поляки*. Невозможны также *русский кавказец, литовец, горец, малоросс* или *калмык*. Тем не менее — не только русский может стать европейцем, но и человек любой другой национальности — русским.

И, конечно, нельзя не остановиться на не менее энигматичных и семантически весьма размытых фразеологизированных сочетаниях *русская душа* и *русский дух*. Здесь непонимания, амбивалентного еще больше. С одной стороны, например, *русской душе* со времен Петра I ненавистна Европа, с другой — каждый русский в душе европеец.

Рассмотрим сочетания прилагательного *русский* с существительными, имеющими отношение к душе (духу).

(3) русский + ‘внутренний мир человека, его душевное, эмоциональное состояние’.

Надо сказать, что таких сочетаний очень немного, и большинство употреблений — единичные:

русский(-ая,-ое,-ие) *вера* (всего лишь 2 раза), *верование, воля, духовная сила, жалость, жилка, лень, совесть улыбка, ум* (4 раза).

Можно было бы предположить, что у Ф. М. Достоевского чаще всего встречается фразеологизированное сочетание *русская тоска*, но это, однако, не так: всего лишь два употребления, причем в одном узком контексте, в словах Версилова

о русских скитальцах в Европе. А вот частотными являются не менее семантически размытые **русский(-ая, -ое, -ие)** идея, идея национальная, идея революционная, назначение, сердце, сила.

Помимо обозначенных выше, высокую частоту в текстах Ф. М. Достоевского имеют сочетания *русский язык, русская литература, русская земля, русская жизнь, русская история* и некоторые другие.

Конкретизировать понятие 'русский' у Ф. М. Достоевского позволяют данные, зафиксированные в других зонах комментария словарной статьи Идиоглоссария.

В зоне сочинительных связей (паратаксиса) слова *русский* обращают на себя внимание следующие сочетания: *старинное, русское, неподдельное; такое доброе, румяное, такое открытое, круглое русское лицо; я иностранец и именно русский; песенка есть, русская, настоящая; людей русских и добрых; великий русский и европейский писатель; Россию люблю, Алексей, русского бога люблю; русское, наше, оригинальное, непохожее ни на что европейское, парадное; русские, люди честные; русские и родина; национальная, русская мысль; воротился вполне русским и национальным человеком; рождается русское чувство, православное чувство единения с русским корнем даже непосредственное, может быть, чувство вроде тоски; станут настоящими, твердыми почвенниками, чисто русскими; ум у ней довольно твердый и ясный, но русский и простой, даже простодушный.*

Наибольший интерес в связи с обозначенной в названии статьи темой представляют употребления слова *русский* с уточнением, в амплификации (в Словаре языка Достоевского термины «амплификация» и «градация» рассматриваются как синонимы) и в параллелизмах; эти контексты зафиксированы в примечаниях к зоне паратаксиса:

С уточнением: «[Рассказчик] Кому из всех нас русских (то есть читающих хоть журналы) Европа не известна вдвое лучше, чем Россия?» (Зимние заметки о летних впечатлениях, с. 46)¹.

В ампликации: «...[движение] русское, национальное, настоящее наше, а не игра в какую-то оппозицию» (Дневник писателя, т. 25, с. 209).

В параллелизме: «[Версилов] Я во Франции — француз, с немцем — немец, с древним греком — грек и тем самым наиболее русский» (Подросток, с. 377).

Наиболее очевидными для прояснения содержания понятия 'русский' были бы контексты употребления слова *русский* в составе автонимного высказывания. В текстах Ф. М. Достоевского, однако, мы находим лишь единственный пример, в котором хоть как-то разъясняется данное понятие:

«Если общечеловечность есть идея национальная **русская**, то прежде всего надо каждому стать **русским**, то есть самим собой, и тогда с первого шагу всё изменится. Стать **русским** значит перестать презирать народ свой» (Дневник писателя, т. 25, с. 23).

¹ Здесь и далее номера страниц произведений Ф. М. Достоевского даются по изданию: Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Ленинград: Наука, 1972–1990.

Тем не менее напомним, что ‘русский народ’ — понятие у Ф. М. Достоевского весьма и весьма относительное.

В «Идиоглоссарии» Достоевского, в комментарии словарной статьи, есть зона, в которой фиксируются употребления слова в составе высказываний афористического типа. Это значимые, часто парадоксальные и относительно короткие высказывания. Казалось бы, именно такие высказывания должны наиболее полно и адекватно отражать авторскую точку зрения, но именно здесь чаще всего, наоборот, встречается ее искажение. Мы имеем в виду — в использовании высказываний подобного рода во вторичных текстах, в интерпретациях.

Так, например, произошло с очень известным, часто цитируемым, вошедшим во многие словари цитат и афоризмов выражением «Не православный не может быть русским», которое модифицировали, трансформировали в «Без православия русский человек — дрянь». Дело в том, что и «Не православный не может быть русским» — слова не самого Ф. М. Достоевского, но — Шатова, персонажа романа «Бесы». Так же как и «Красота спасет мир» — слова, приписываемые князю Мышкину, и «Красота — страшная сила» — слова Дмитрия Карамазова, и «Вся гармония мира, которая не стоит слезинки замученного ребенка» — фраза Ивана Карамазова, причем сказанная в весьма определенном, определяющем ее смысл, контексте. Нигде, ни в одном тексте Ф. М. Достоевского, кроме «Бесов», мы не находим того, что «Не православный не может быть русским», и переносить идеологию Шатова на мировоззрение Ф. М. Достоевского было бы в высшей степени неправильно. Особенно, если вспомнить, что Шатов большей частью цитирует запомнившиеся ему речения Ставрогина. Так можно прийти к тому, что Ставрогин — это положительный герой, князь Света, но не Тьмы. А такие теории действительно существуют, более того — они весьма популярны.

Как бы там ни было, но анализ употребления слова *русский* в высказываниях афористического типа определенным образом помогает выявить содержание соответствующего понятия, тем более что большинство из них встречается в публицистике, т. е. отражает действительно точку зрения автора, а не его персонажа. Приведем некоторые, наиболее показательные, примеры:

«Россия же вся открыта перед Европою, **русские** держат себя совершенно нараспашку перед европейцами, а между тем характер **русского**, может быть, даже еще слабее обрисован в сознании европейца, чем характер китайца или японца» (Публицистика, т. 18, с. 41); «Скорее изобретется *regretum mobile* или жизненный эликсир, чем постигнется Западом **русская** истина, **русский** дух, характер и его направление» (Публицистика, т. 18, с. 41); «<...> узкая национальность не в духе **русском**» (Публицистика, т. 20, с. 22); «У нас — **русских** — две родины: наша Русь и Европа, даже и в том случае, если мы называемся славянофилами <...>» (Дневник писателя, т. 23, с. 30); «Величайшее из величайших назначений, уже сознанных **русскими** в своем будущем, есть назначение общечеловеческое, есть общеслужение человечеству, — не России только, не общеславянству только, но всечеловечеству» (Дневник

писателя, т. 23, с. 30); «<...> всечеловечность есть главнейшая личная черта и назначение **русского**» (Дневник писателя, т. 23, с. 31); «Да Россия виновата уже тем, что она Россия, а **русские** тем, что они **русские**, то есть славяне: ненавистно славянское племя Европе <...>» (Дневник писателя, т. 23, с. 63); «Если общечеловечность есть идея национальная **русская**, то прежде всего надо каждому стать **русским**, то есть самим собой, и тогда с первого шагу всё изменится. Стать **русским** значит перестать презирать народ свой» (Дневник писателя, т. 25, с. 23); «<...> лишь одному только **русскому** духу дана всемирность, дано назначение в будущем постигнуть и объединить всё многообразие национальностей и снять все противоречия их» (Дневник писателя, т. 25, с. 199); «Лакейства мысли у нас много и очень даже, но высшая причина нашей европейской кабалы всё же не лакейство, а скорее наша **русская**, врожденная нам деликатность перед Европой» (Дневник писателя, т. 26, с. 68); «Стать настоящим **русским**, стать вполне **русским**, может быть, и значит только <...> стать братом всех людей, *всечеловеком*, если хотите» (Дневник писателя, т. 26, с. 147); «<...> Россия не в одной только Европе, но и в Азии <...> **русский** не только европеец, но и азиат» (Дневник писателя, т. 27, с. 33).

В заключение хотелось бы сказать следующее.

Анализ употребления слово *русский* в текстах Ф. М. Достоевского позволяет сделать предположение о том, что при всей неопределенности понятий ‘русский’, ‘русский народ’, ‘русская душа’, ‘русские люди’, ‘русская женщина’ и т. п. в их основе лежит прежде всего открытость, всечеловечность, не общечеловечность, не *как другие*, а — *для других*. Страдание за всех, боль за всех, «Каждый за всех виноват». И за братьев-славян, которые предадут, о чем Ф. М. Достоевский открыто писал, и за Европу... Правда, вряд ли за Америку, в этом отношении писатель был весьма однозначен. Идея Достоевского в том, что русские, Россия — это прежде всего всеединение. Смеем предположить, на основании как раз некоторой семантической размытости понятия ‘русский’, что эта идея была скорее мечтой писателя. И сейчас продолжает оставаться мечтой. В реальности же ядро тезауруса Ф. М. Достоевского — ‘безумие’, ‘страдание’, ‘боль’, ‘надрыв’... Собственно, то, что мы и видим сейчас, в нашем настоящем, живя в абсолютно безумном мире. Совсем немного перефразируя известную цитату из «Подростка», можно сказать: «Мы все одного безумия люди».

Литература

Антоний (Храповицкий), митр. Словарь к творениям Достоевского: Не должно отчаиваться. М.: Русская историко-филологическая школа «Слово», 1998. 192 с.

Караулов Ю. Н. Об «Идиоглоссарии Достоевского» // Мир русского слова. 2006. № 4. С. 40–45.

Ружицкий И. В. Язык Достоевского: идиоглоссарий, тезаурус, эйдос: Монография. М.: ЛЕКСРУС, 2015. 543 с.

Словарь языка Достоевского. Идиоглоссарий. По–С / Российская академия наук. Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова; гл. ред. чл.-корр. РАН Ю. Н. Караулов; науч. ред. И. В. Ружицкий. Авт.: Конкина Н. Р., Коробова М. М., Потёмкина Е. В., Ружицкий И. В., Шепелева С. Н. М.: Азбуковник, 2021. 1225 с.

Шайкевич А. Я., Андриющенко В. М., Ребецкая Н. А. Дистрибутивно-статистический анализ языка русской прозы 1850–1870 гг. Том II. М.: Издательский дом ЯСК, 2016. 848 с.

I. V. Ruzhitsky

Lomonosov Moscow State University

(Russia, Moscow)

konntie@mail.ru

M. M. Korobova

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

(Russia, Moscow)

mmkor1955@yandex.ru

S. N. Shepeleva

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

(Russia, Moscow)

svetnikmsk@yandex.ru

“RUSSIAN” IN DOSTOEVSKY’S TEXTS AND RUSSIA WITHOUT DOSTOEVSKY

The article describes some features of the use of the word “Russian” in Fyodor M. Dostoevsky’s texts. The concept ‘Russian’, without any doubt, occupies a key position in Dostoevsky’s thesaurus, accordingly, the word “Russian” representing this concept performs the function of an ideologeme, an ideoglossa. Other units of this type, associated with the concept ‘Russian’, are *God, Christ, Orthodoxy, soul, goodness, spirit, all-human* and some others. The analysis is carried out on the basis of linguistic data recorded in “Dostoevsky’s Idioglossary”, the structure of the dictionary entry of which allows reflecting such features of the described ideoglossa as its subordinating and coordinating connections (hypotaxis and parataxis), the use in autonomous utterances, aphorisms, etc. The hypotaxis of the word “Russian” shows that the meaning of this word can be leveled, especially in such frequency combinations as *Russian people, Russian person, Russian soul*, etc. It is in such word-combinations that the semantic blurriness of the concept of ‘Russian’ manifests itself most strongly. The parataxis of the word “Russian” allows to determine the intersection zones of the corresponding textual semantic fields with other fields, for example, ‘real, true’, ‘God’, ‘good’, ‘Orthodoxy’, etc. The authors make an assumption that with all the uncertainty of concepts ‘Russian’, ‘Russian people’,

‘Russian soul’, ‘Russian woman’ and so on they are based primarily on openness, all-humanity, but not common-humanity, not *like others*, but *for others*.

Key words: Dostoevsky, idioglossary, thesaurus, idioglossa, ideoglossa, the word “Russian”.

References

Antonii (Khrapovitskii), mitr. *Slovar' k tvorenyam Dostoevskogo: Ne dolzhno otchaivat'sya* [Dictionary of Dostoevsky's works: One should not despair]. Moscow, Russkaya Istoriko-Filologicheskaya Shkola “Slovo” Publ., 1998. 192 p.

Karaulov Yu. N. [About Dostoevsky's “Idioglossary”]. *Mir russkogo slova*, 2006, no. 4, pp. 40–45. (In Russ.)

Ruzhitsky I. V. *Yazyk Dostoevskogo: idioglossarii, tezaurus, eidos: Monografiya* [Dostoevsky's language: Idioglossary, thesaurus, eidos: Monograph]. Moscow, LEKS-RUS Publ., 2015. 543 p.

Shaikevich A. Ya., Andryushchenko V. M., Rebetskaya N. A. *Distributivno-statisticheskii analiz yazyka russkoi prozy 1850–1870 gg. Tom II* [Distributive and statistical analysis of the Russian prose language of 1850–1870. Vol. II]. Moscow, Izdatel'skii Dom YaSK Publ., 2016. 848 p.

Slovar' yazyka Dostoevskogo. Idioglossarii. Po–S [Dostoevsky's language dictionary. Idioglossary. Po–S]. Moscow, Azbukovnik Publ., 2021. 1225 p.

Е. В. Шаранова

Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН

(Россия, Москва)

katyasharapik@gmail.com

**ИНТЕНСИВНОСТЬ И ДРУГИЕ ЗНАЧЕНИЯ:
ПРОБЛЕМА ОПРЕДЕЛЕНИЯ ИНТЕНСИФИКАТОРА В КОНТЕКСТЕ
(НА МАТЕРИАЛЕ ПИСЕМ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО)**

Статья посвящена развитию значения интенсивности у слов разных семантических классов. В языке значение высокой степени появляется у слов с разным исходным значением в результате метонимических и метафорических переносов, развития значения высокой степени на основе импликаций и в результате десемантизации. Процесс образования новых интенсификаторов постоянно происходит и в речи: при определенных условиях слова становятся интенсификаторами или оказываются в зоне синкретичной семантики. В статье выделяется несколько семантических категорий и классов слов, для которых характерно употребление в роли интенсификаторов в письмах Ф. М. Достоевского: это прилагательные и наречия, обозначающие временные аспекты ситуации, большое количество, предел действия или состояния, модальные оценки ситуации, а также эмоции. Кроме исходного значения слова-интенсификатора, значения главного слова и внутренних механизмов семантических преобразований, большое значение имеет наличие контекста, в котором слово с большей вероятностью превращается в интенсификатор: это могут быть определенные синтаксические конструкции, лексическое окружение, стилистические особенности текста. Статья написана на материале писем Ф. М. Достоевского и в значительной степени ориентирована на изучение и описание особенностей его идиостиля, однако выявленные закономерности иллюстрируют также общие закономерности окказиональных семантических трансформаций в индивидуальной речи и закономерности семантической эволюции слов в языке.

Ключевые слова: интенсификатор, интенсивность, импликация, десемантизация, языковой синкретизм, язык Ф. М. Достоевского.

Связь категории интенсивности с другими категориями не раз обсуждалась в научной литературе, см. например [Родионова 2005]. Интенсификаторы относятся

к эмфатическим средствам языка, употребление которых тесно связано с субъективной оценкой. В то же время интенсификаторы — это средства выражения высокой степени проявления признака, а категория интенсивности — одно из проявлений онтологической категории количественности. Интенсификаторы также могут характеризовать не интенсивность ситуации в целом, а интенсивность отдельных ее аспектов, сохраняя, таким образом, качественное значение (*исступленный крик, испуганная страсть; свирепый гнев, свирепая месть; яростное упорство, яростная злоба* [Словарь русской идиоматики 2008]).

Поэтому интенсификация, оценка, значения большого количества, размера и некоторые другие категории пересекаются, а значения отдельных слов связаны между собой регулярными метонимическими отношениями [Кустова 2011; Рахилина, Рыжова 2019]. В работах [Кустова 2005; 2011] на примере разных семантических классов слов показано, что «производные количественные значения качественных слов основаны на некоторых импликациях из ситуации, к которой относится исходное качественное значение» [Кустова 2005: 296], при этом появление значения высокой степени сопровождается десемантизацией, семантическим выветриванием: интенсификаторы являются конечной точкой семантического развития многих качественных слов [Кустова 2011: 264]. В речи зона лексических интенсификаторов выходит далеко за пределы специальных обозначений степени типа *очень, весьма, сильно, слишком* и др. [НОСС], идиоматических обозначений степени (формализованных в виде лексической функции Magn) типа *жгучий (брюнет)* или *проливной (дождь)* [Мельчук 1999] и интенсификаторов, образующихся по регулярным моделям (*горячий спор, острая обида, впечатляющий успех, потрясающая откровенность, нестерпимая боль, неудержимое стремление*) [Кустова 2011].

Также хорошо известно, что любое лингвистическое явление представлено в наиболее типичных случаях и менее типичных, переходных, или, иными словами — имеет ядро и периферию; «широкая полоса промежуточных случаев» возникает всякий раз при «определении природы языковых единиц» [Апресян 1995: 163]. В речи и тексте такие «периферийные» интенсификаторы, как и явление перехода слов в категорию интенсификаторов, представлены, как правило, большим количеством случаев, в которых одно значение слова крайне сложно отличить от другого.

В письмах Ф. М. Достоевского выделяются несколько семантических классов слов, которые регулярно выступают как показатели высокой степени, сохраняя при этом значение определенного качества, оценки или параметра действия — в большей или меньшей степени в разных контекстах. Это приводит к тому, что в конкретных употреблениях слову часто невозможно дать однозначную интерпретацию: определенно отнести его к интенсификаторам или исключить из этой категории слов.

Во-первых, это прилагательные *вечный, бесконечный, неизменный, увядаемый*, наречия *беспрерывно, беспрестанно, поминутно, постоянно* и др., которые обозначают временные аспекты ситуации (при том, что сами эти лексемы не обязательно обозначают время, ср. *бесконечный, увядаемый*). Они могут приобретать

значение высокой степени как следствие большой длительности или непрерывности действия, чувства, состояния и выступать (в определенных контекстах) как интенсификаторы:

*Благодарность русского к тому, кто в эпоху несчастья покрыл грозную оборону Севастополя **вечной, неуязвимой** славой, — понятна [Э. И. Тотлебену, 1856]; Это своего рода **бесконечное** недоразумение с обеих сторон, которое чем далее идет, тем более запутывается [А. Е. Врангелю, 1857]; Но быть невеждой сознательно, по своей воле, отстать от своего поколения, быть ниже и хуже других и, не имея образования, не понимать, стало быть, того, что кругом происходит — и **беспрерывно** чувствовать это — вот что скверно и ужасно будет [П. А. Исаеву, 1863]; Я мамаше больше всех писал, **поминутно** писал [П. А. Исаеву, 1863].*

Во-вторых, к таким семантическим группам и категориям относится категория дискретного количества, а точнее семантика большого количества, и такие характерные для стиля Достоевского «словечки» и выражения как *бесчисленный/-о, бессчетно, тысячу (1000) раз* и др. Значение высокой степени может возникать как импликация из наличия чего-либо в большом количестве:

*Кто его знает, может, тут есть капля и правды, и какой бы ни был тупой доктор, но **бесчисленно долгая** практика, здесь на месте, дала же ему какую-нибудь опытность [А. Г. Достоевской, 1879]: бесчисленное количество пациентов, а следовательно, очень интенсивная практика. Ср.: *Его ужаснет, его подавит раскаяние и **бесчисленный долг**, предстоящий ему отселе [Братья Карамазовы].**

И как результат десемантизации:

*Обнимаю тебя тысячу раз и целую [А. Г. Достоевской]: тысячу раз — гипербола для передачи смысла ‘крепко обнимаю, горячо обнимаю’, ‘много раз, страстно, жарко целую’ без указания на какое-либо конкретное количество, ср. также: *Ведь справедливее, **тысячу раз справедливее** и **разумнее** было бы прямо головой в воду и разом покончить!* [Преступление и наказание].*

В сочетаниях с *бессчетно* можно увидеть переход от значения большого дискретного количества к семантике интенсивности:

*Твой весь до последней частички и **целую** тебя **бессчетно** [А. Г. Достоевской, 1867] — **Обнимаю** Вас **бессчетно** вместе с братом [А. Е. Врангелю, 1856] — **Благодарю** Вас **бессчетно** за то, что меня не забыли [А. Н. Майкову, 1856].*

Если в сочетании *бессчетно целую* идея большого количества довольно очевидна, то в сочетаниях *обнимаю бессчетно* и *благодарю бессчетно* это значение уже менее отчетливо, и в этих контекстах *бессчетно* выражает скорее интенсивность, а не количество.

Третья группа — это такие наречия, как *совсем, совершенно, окончательно*, в которых синкретично реализуются категории интенсивности и предельности.

Семантическую динамику в этом случае наглядно демонстрируют два синонимических ряда из [НОСС]: *Совершенно 1, абсолютно, совсем 1* ‘Р в такой степени, что не может быть более Р’ [Там же: 1072] и *совсем 1, окончательно*, (эмоц.-усил.) *вконец* ‘достигнув со временем такого состояния или положения вещей Р, что не может быть более Р’ [Там же: 1082]. Эти два ряда соприкасаются и объединены общей лексемой *совсем 1*. Разница, как отмечают авторы НОСС, в том, что во втором случае «итоговое состояние достигается со временем, в результате последовательного прохождения объектом фаз определенного действия или процесса» [Там же: 1082]. В переходных случаях оба значения (высокой степени и достижения цели, предела, итогового состояния с течением времени) оказываются одинаково релевантными. Это могут быть сочетания с обозначениями внутренних процессов (физиологических, эмоциональных и ментальных) и с соответствующими каузативами:

Если б вас не было, я бы, может быть, одеревянел окончательно, а теперь я опять человек [М. Д. Исаевой, 1855]; *Эта работа изнурила меня совсем, а главное в том, что я никому ничего не отвечал по самым необходимым даже делам и был всё время в таком мрачном расположении духа, что и Вам не мог ответить* [С. А. Ивановой, 1869].

А также сочетания с глаголами эмоционального отношения: *Скажу тебе, что я имел неприятность окончательно поссориться с «Современником» в лице Некрасова* [М. М. Достоевскому, 1846].

И сочетания с интерпретационными глаголами: *И если мне не помогут, — то пропал я тогда совершенно* [С. А. Ивановой, 1870].

Интенсивность сближается также со сферой модальных оценок, в частности — с модальной оценкой вероятности, то есть с крайней правой точкой на шкале гипотетичности [Гатинская 2005: 258–260]. В область, где значения интенсивности и модальной оценки пересекаются, попадают прилагательные *верный, действительный, истинный, настоящий, решительный, положительный* наречия *действительно, истинно, решительно, положительно* и др.

Приведем примеры с наречием *положительно*. В области, где модальные оценки и значение высокой степени реализуются синкретично, находятся два круга употреблений *положительно*, один из которых тяготеет к модальным оценкам, другой — к интенсификации. В первом более очевидна дискурсивная функция наречия *положительно*:

Но здесь положительно не лучше, и мы все (втроем, с нами Анна Николаевна) подозреваем, что слова женевских докторов, предупреждавших нас, справедливы: здесь воздух, расстраивающий нервы. <...> Жаров здесь нет; панораму озера Вы знаете; в Веве она положительно лучше, чем из Монтре и Шильона, которые рядом [А. Н. Майкову, 1868].

Второй круг употреблений — это сочетания с обозначениями внутренних эмоциональных состояний и состояний-отношений, в которых *положительно* может быть интерпретировано скорее как интенсификатор, поскольку оказывается

«в контексте внутренних состояний, где неуместна оценка вероятности» [Падучева 2019: 295], однако очевидна градуируемость эмоционального состояния и его «склонность» к интенсификации:

*Я и сам-то о своих делах краснею и каждый раз **положительно боюсь** обращаться к Каткову, потому что уж до последнего нельзя деликатно со мной поступали, и это связывает ужасно (на 4500 р. поверили вперед большому человеку, за границей, не видя еще ни строчки, а тут я, как раз, в то же время, 500 р. еще попросил!) [А. Н. Майкову, 1868]; ср. также: Бывали мгновения такого **положительного упоения**, такого счастья, что даже малейшей насмешки внутри меня не ощущалось, ей-богу [Записки из подполья].*

Класс интенсификаторов регулярно пополняется в языке за счет обозначений эмоциональной сферы [Кустова 2011]. В письмах Достоевского функцию интенсификаторов часто получают прилагательные и наречия *искренний/-о, сердечный/-о, душевный/-о*, а также, например, адвербиалы типа *от всего сердца*. В однозначных контекстах, где эти слова имеют качественное значение, они указывают на эмоциональные переживания или эмоциональное расположение субъекта ситуации:

*Нет-нет, а все-таки надо помочь, тем более, что я его **искренно** люблю; я ведь его в моем доме больше 10 лет растил! [А. Н. Майкову, 1868]; Смотри у нас были, и я, измученный и **душевно** и телесно, брожу как тень [А. Е. Врангелю, 1856]; Вам предан и об Вас **вспоминаю сердечно**, в этом будьте всегда уверены [П. Е. Гусевой, 1880].*

Достоевский утверждает, что его любовь к пасынку искренна — т. е. речь идет о ситуации, в которых можно предположить действительно *неискренние* чувства; в *измученный душевно* наречие уточняет образ действия (а точнее, состояния) *измученный*; в *вспоминаю сердечно* указывает на эмоции, которые сопровождают воспоминание.

Однако во многих контекстах *искренне, душевно, сердечно* (реже — однокоренные прилагательные) могут быть интерпретированы как показатели высокой степени. Особенно такая десемантизация характерна для заключительных эпистолярных клише, которые Достоевский употребляет в своих письмах:

***Искренно** преданный и любящий Вас Ваш брат Федор Достоевский [Э. Ф. Достоевской, 1867]; Вам **душевно** преданный и уважающий Вас Ф. Достоевский [А. Н. Островскому, 1861]; Примите, глубокоуважаемый и дорогой Николай Алексеевич, горячее изъявление моей **сердечной** и **искреннейшей преданности** [Н. А. Любимову, 1880]; **Сердечно** благодарю Вас за помощь, которую Вы мне оказали присылкою 1 000 руб [М. Н. Каткову, 1866]; А пока **обнимаю** Вас **искренно** и **благодарю душевно** [И. С. Аксакову, 1880].*

Семантические различия между *искренний/-о, сердечный/-о, душевный/-о* в таких контекстах стираются. Значение интенсивности возникает как импликация из ситуации эмоциональной вовлеченности: *искренний/-о* указывает на подлинность

чувств, а *душевный/-о* и *сердечный/-о* — на квазисинонимы *душу* и *сердце* как на «своего рода вместилища чувств» [Урысон 1995: 3–6].

Таким образом, появление значения высокой степени на основе импликаций и в результате десемантизации — это универсальный механизм, который действует как в системе языка, так и в сфере контекстных семантических сдвигов и окказиональных употреблений слова. В зоне синкретичной семантики на периферии категории интенсивности оказываются слова, которые выступают в контексте как интенсификаторы, но сохраняют при этом в большей или меньшей степени нестепенное (исходное, качественное) значение. Можно отметить некоторые контекстные условия, при которых слова разных семантических классов особенно легко превращаются в интенсификаторы. Отметим контексты с лексическим повтором типа: *писал, поминутно писал* [П. А. Исаеву, 1863] или *я человек больной, постоянно больной* [А. М. Достоевскому, 1862]; разнообразные эпистолярные клише, в которых слова особенно легко десемантизируются: *душевно преданный, сердечно преданный, искренно преданный, тысячу раз целую, миллион раз милая Анюта*, а также объемные ряды однородных определений или обозначений образа действия типа: *с утра до ночи говорят друг с другом, громко, долго, непрерывно, ни читать, ни писать не дают* [А. Г. Достоевской, 1879], ср. также: *Последний же день, так нечаянно наступивший и все разом порешивший, подействовал на него почти совсем механически: как будто его кто-то взял за руку и потянул за собой, неотразимо, слепо, с неестественною силой, без возражений* [Преступление и наказание].

Превращение слова в интенсификатор в этих условиях можно рассматривать как тенденцию, которая может реализоваться или нет в зависимости от конкретных слов в словосочетании и других условий контекста, или как возможность окказионально интерпретировать слово как интенсификатор. Регулярное употребление определенных лексем в функции интенсификаторов характеризует идиостиль Ф. М. Достоевского, но не является уникальным явлением и одновременно отражает динамику семантических переходов в языке в целом.

Литература

Апресян Ю. Д. Коннотации как часть прагматики слова // Избранные труды. Т. II: Интегральное описание языка и системная лексикография. М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. С. 156–177.

Гатинская Н. В. Квантификация в сфере модальных оценок в русском языке // Логический анализ языка. Квантификативный аспект языка / отв. ред. Н. Д. Арутюнова. М.: Индрик, 2005. С. 254–264.

Кустова Г. И. Количественные значения качественных слов // Логический анализ языка. Квантификативный аспект языка / отв. ред. Н. Д. Арутюнова. М.: Индрик, 2005. С. 295–305.

Кустова Г. И. Слова со значением высокой степени: семантические модели и семантические механизмы (MAGN’ы-прилагательные) // Слово и язык. Сб. ст. в честь 80-летия акад. Ю. Д. Апресяна. М.: Языки славянских культур, 2011. С. 256–268.

Мельчук И. А. Опыт теории лингвистических моделей «Смысл⇔Текст». Семантика, синтаксис. М.: Школа «Языки русской культуры», 1999. I–XXII, 346 с.

НОСС — Новый объяснительный словарь синонимов русского языка. 2-е изд. // Под общ. рук. акад. Ю. Д. Апресяна. 2-е изд., испр. и доп. М.; Вена: Языки славянской культуры; Wiener Slawistischer Almanach, 2004. 1488 с.

Падучева Е. В. Эгоцентрические единицы языка. 2-е изд. М.: Издательский Дом ЯСК, 2019. 440 с.

Рахилина Е. В., Рыжова А. Д. Славный корабль — омулевая бочка... к микроистории семантических переходов // Труды Института русского языка им. В. В. Виноградова. 2019. № 2. С. 241–255.

Родионова С. Е. Семантика интенсивности и ее выражение в современном русском языке // Проблемы функциональной грамматики: Полевые структуры / отв. ред. А. В. Бондарко, С. А. Шубик. СПб.: Наука, 2005. С. 150–168.

Словарь русской идиоматики. Сочетания слов со значением высокой степени / Кустова Г. И. (сост.) [Электронный ресурс]. URL: <http://dict.ruslang.ru/magn.php> (дата обращения: 20.07.2022).

Урысон Е. В. Фундаментальные способности человека и «наивная анатомия» // Вопросы языкознания. 1995. № 3. С. 3–16.

E. V. Sharapova

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

katyasharapik@gmail.com

**INTENSITY AND OTHER MEANINGS:
IDENTIFYING LEXICAL INTENSIFIERS IN CONTEXT
(BASED ON THE STUDY OF FYODOR DOSTOEVSKY'S CORRESPONDENCE)**

The study considers the development of the meaning of intensity in lexical items of different semantic classes. The words of various semantic groups can gain the meaning of intensity due to metonymic and metaphorical transfers as the semantics of intensity can be implied by the original lexical meaning and comes with its loss, the desemantization. New intensifiers constantly appear in individual speech, some words can easily turn into occasional intensifiers or can be seen as transitional elements with syncretic semantics. The article presents several semantic classes of words, as well as some characteristic lexical items, that typically become intensifiers in Dostoevsky's personal letters: these are adjectives and adverbs denoting temporal aspects of the situation, the large quantity, the boundedness, the modal evaluation of situation and some emotions. The factors of the semantic shifts are the original meaning of the intensifier, the original meaning of the main word, the internal processes of semantic change and also the context: certain syntactic constructions, lexical environment and stylistic features of the text.

The research deals with Dostoevsky's personal correspondence and is mainly focused on the description of Dostoevsky's individual writing style, however, the presented patterns also illustrate possibilities of occasional semantic shifts in individual speech and general principles of semantic development.

Key words: intensifier, intensity, semantic change, semantic syncretism, Dostoevsky's writing style.

References

Apresjan Yu. D. [Connotations as part of the pragmatics of the word]. Apresjan Yu. D. *Izbrannye trudy. T. II. Integral'noe opisaniye yazyka i sistemnaya leksikografiya*. [Selected works. Vol. 2. Integral description of language and system lexicography]. Moscow, Shkola "Yazyki Russkoi Kul'tury" Publ., 1995, pp. 156–177. (In Russ.)

Gatinskaya N. V. [Quantifying in the sphere of modal evaluation in Russian]. *Logicheskii analiz yazyka. Kvantifikativnyi aspekt yazyka* [Logical analysis of language: Quantifying aspect of language]. N. D. Arutiunova (ed.). Moscow, Indrik Publ., 2005, pp. 254–264. (In Russ.)

Kustova G. I. [Quantitative meanings of qualitative words]. *Logicheskii analiz yazyka. Kvantifikativnyi aspekt yazyka* [Logical analysis of language: Quantifying aspect of language]. N. D. Arutiunova (ed.). Moscow, Indrik Publ., 2005, pp. 295–305. (In Russ.)

Kustova G. I. [Words expressing high degree: semantic models and semantic mechanisms (MAGN-Adjectives)]. *Slovo i yazyk. Sb. statei v chest' 80-letiya akad. Yu. D. Apresjana* [Word and language. Collection of articles on the eightieth anniversary of acad. Yu. D. Apresjan]. Moscow, Yazyki Slavyanskikh Kul'tur Publ., 2011, pp. 256–268. (In Russ.)

Mel'chuk I. A. *Opyt teorii lingvisticheskikh modelei "Smysl ⇔ Tekst"*. *Semantika, sintaksis* [Essay on the theory of linguistic models "Meaning ⇔ Text". Semantics, Syntax]. 2nd ed. Moscow, Shkola "Yazyki Russkoi Kul'tury" Publ., 1999, I–XXII. 346 p.

Novyi ob'asnitel'nyi slovar' sinonimov russkogo yazyka [New explanatory dictionary of Russian synonyms]. Yu. D. Apresjan (ed.) Moscow; Vienna, Yazyki Slavyanskoi Kul'tury Publ., Wiener Slawistischer Almanach, 2004. 1488 p.

Paducheva E. V. *Egotsentricheskie edinitsy yazyka* [Egocentrals]. Moscow, Izdatel'skii Dom YaSK Publ., 2019. 439 p.

Rakhilina E. V., Ryzhova A. D. [Slavnyi korabl' — omulevaya bochka... on the micro-history of semantic changes]. *Trudy Instituta russkogo yazyka im. V. V. Vinogradova. Vyp. 20. Vzaimodeistvie leksiki i grammatiki* [Proceedings of the V. V. Vinogradov Russian Language Institute, no. 20. Interaction of lexicon and grammar]. A. V. Zanadvorova, L. P. Krysin, N. N. Rozanova, R. I. Rozina (eds). Moscow, 2019, pp. 241–255. (In Russ.)

Rodionova S. E. [Semantics of intensity and its representation in modern Russian]. *Problemy funktsional'noi grammatiki. Polevye struktury* [Problems of functional grammar. Field structures]. A. V. Bondarko, S. A. Shubik (eds). St. Petersburg, Nauka Publ., 2005, pp. 150–168. (In Russ.)

Oryson E. V. [Fundamental human abilities and "naive anatomy"]. *Voprosy jazykoznanija*, 1995, no. 3, pp. 3–16. (In Russ.)

М. Ю Михеев

Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН

(Россия, Москва)

mihej57@yandex.ru

Л. И. Эрлих

свободный исследователь

(Россия, Москва)

levehr@yandex.ru

ПОЧЕМУ «ДВОЙНИК», «БЕДНЫЕ ЛЮДИ», БЕЛЫЕ НОЧИ», «НЕТОЧКА НЕЗВАНОВА», «ГОСПОДИН ПРОХАРЧИН» И «КРОКОДИЛ» ДОСТОЕВСКОГО — НЕУРАВНОВЕШЕННЫЕ ТЕКСТЫ В ИДИОСТИЛЕ ПИСАТЕЛЯ

Известные факты — что повести Достоевского «Неточка Незванова», «Бедные люди» и некоторые другие являются отступлениями от стиля самого автора — подтверждаются статистическими показателями употребления автором **малых** слов, т. е. союзов, частиц, дискурсивных и вводных слов, которые все вместе именуется **скрепами**. Всего таких единиц, по частотам которых различаются авторы, 883, они подсчитываются, с одной стороны, в анализируемом тексте X, с другой — в корпусе всех остальных текстов титульного или вообще кого-либо из авторов, имеющих в нашей базе: сейчас в ней в общей сложности около 70 разных авторов XIX–XX вв. (или 77 разных **идиостилей** и — 917 их текстов). Основным показателем являются суммарные отклонения, т. е. суммы абсолютных величин разностей между частотами **скреп** в анализируемом тексте и средними значениями их частот в остальных текстах того же самого или какого-то другого автора. При этом фиксируются две следующие фазы «утраты» авторства: на 1-й текст X теряет достаточный **разрыв** в показателях суммарных отклонений частот всех скреп в тексте титульного автора, т. е. разрыв с первым, или ближайшим из всех конкурентов-претендентов на авторство: такой разрыв нивелируется и становится приблизительно равным **отрывам** — разницам в отклонениях от идиостиля анализируемого текста всех остальных авторских идиостилей, т. е. в группе **отстоя**, делаясь практически неотличим от них (такими текстами в идиостиле Достоевского оказались повести «Двойник», «Бедные люди», «Белые ночи», рассказы «Крокодил» и «Господин Прохарчин»); а на 2-й фазе отклонения от идиостиля анализируемого текста у какого-то или сразу у нескольких из конкурентов становятся меньше отклонений самого титульного

автора, **разрыв** того делается отрицательным, и шансов на авторство появляется больше не у реального автора, а у кого-то другого или сразу у нескольких авторов — как в случае опережающих титульного автора «Неточки Незвановой» по величине суммарных отклонений частот — сразу у шести идиостилей: прозы А. Панаевой, Н. Помяловского, И. Тургенева, Н. Гоголя, Л. Толстого и В. Гаршина.

Ключевые слова: Достоевский, идиостиль, малые слова, скрепы, частоты.

Что объединяет перечисленные в заглавии статьи тексты? — Некоторая «невыработанность» стиля автора. «Господин Прохарчин»¹ — самый ранний рассказ Достоевского; в том же 1846 г., еще в начале года, самой первой появилась его повесть «Бедные люди», написанная за год до этого; повести «Белые ночи» (1848) и «Неточка Незванова» (1849), тоже тексты начинающего, или, во всяком случае — экспериментирующего со своим стилем автора (последняя — переделка из не законченного автором романа), «Крокодил» (1865) — сатирически-фантастическая повесть, написанная в уникальном, нехарактерном для автора сатирическом ключе.

1. Общая методика подсчета частот «скреп»

Алгоритмическую сторону применяемого нами метода можно описать следующим образом:

(а) подсчитываются все частоты малых слов (говоря по-нашему: «скреп») во всех текстах в базе — как у отдельных текстов, так и средние частоты по совокупности всех текстов у каждого из авторов²;

(б) набор вычисленных средних частот каждой из 883 скреп по всем имеющимся текстам данного автора далее рассматривается нами как количественная характеристика его идиостиля [Михеев, Эрлих 2018]; заметим, что характеристикой идиостиля является набор **всех** (а не только задействованных в каком-то конкретном тексте) скреп, потому что и те скрепы, которые автором не употребляются ни в одном тексте, мы тоже считаем характеризующими его идиостиль. При сравнении двух идиостилей принимаются в расчет не только те скрепы, которые употребляются обоими авторами, но и те, которые у одного из авторов не встречаются вовсе: такие скрепы могут вносить довольно большой вклад в суммарное отклонение в формуле 1, которая определяет расстояние между текстом T_k автора A и корпусом текстов того же самого или другого автора B (обозначим его через:

$$D(T_k, B) = \sum_{j=1}^{j=M} |f_j(A, T_k) - f_{j, cp}(B)|, \quad (1)$$

где M — количество скреп; $f_j(A, T_k)$ — частота скрепы номер j в тексте T_k автора A ; $f_{j, cp}(B)$ — средняя частота той же j -ой скрепы в корпусе текстов автора B ;

¹ Учитывая, что объем «Господина Прохарчина» 9,98 тыс. слов мы округляем до 10 т.с. и тоже относим к достаточным для наших расчетов, то — 417 от 917.

² Таким образом, идиостиль каждого исследуемого текста характеризуется последовательностью из 883 частот этих скреп в тексте.

(в) в формуле (1) вычисляются **отклонения**, т. е. разности между частотой каждой скрепы в анализируемом тексте X и средней частотой той же скрепы в идиостиле каждого из авторов-претендентов (сам текст X в этом случае для чистоты эксперимента исключается из корпуса текстов его титульного автора, и средние частоты скреп вычисляются по совокупности всех остальных его текстов: так, например, чтобы сравнить, насколько близок или далек текст не законченного Шолоховым романа «Они сражались за родину» — далее сокращенно будем обозначать его **оСР** — к идиостилю, во-первых, самого Шолохова, во-вторых, его «конкурента» Платонова, работавшего на Шолохова в качестве «литературного негра», согласно скандальному предположению З. Бар-Селлы [2005], исключая в данном случае **оСР** из массива текстов последнего, а в-третьих, еще и любого из имеющихся в базе авторов, мы определяем суммарное отклонение частот всех 883 скреп в тексте **оСР**, а также и всех отсутствующих в нем, от средних частот соответствующих скреп у каждого из авторов-конкурентов по нашей базе);

(г) после того, как **абсолютные величины** отклонений для каждой скрепы из совокупности скреп просуммированы по формуле (1), тем самым оказываются определены и **расстояния** между текстом X и **идиостилем** как титульного, так и всех остальных авторов в нашей базе, его потенциальных конкурентов;

(е) полученные таким образом данные с суммарными отклонениями в каждом из случаев позволяют упорядочить претендентов на авторство спорного текста X по величинам их **отклонений** — от минимального до максимального: 1-й претендент, 2-й, 3-й и т. д. ... и 77-й (см. последовательность (1) выше). И вот тогда самый первый из них, имеющий наименьшие суммарные отклонения среди всех претендентов, получает для нас наибольшие шансы считаться автором текста: как правило (в 87 % случаев), им и оказывается титульный автор.

2. Отклонения: *Отступ, Разрыв, Отрывы* и группа *Отстоя*

Отступом (или минимальным отклонением) будем называть расстояние от текста X до корпуса текстов первого автора, ближайшего из всех по отклонениям от текста X , т. е., элемент $D(X, A_1)$, 1-й элемент последовательности (1). Если этим первым оказывается титульный автор, то сам текст считаем **уравновешенным**, если же нет, то **неуравновешенным**. Причем характеристика (уравновешенный / неуравновешенный) будет относиться не только к отдельным текстам, но и к автору в целом, в зависимости от того, встретился ли среди его текстов хотя бы один неуравновешенный, т. е. вообще характерна ли для его творчества такая стилистическая неоднородность [Михеев и др. 2020: 179–185]. Однако на малые тексты (объемом менее 10 тыс. слов) последнее требование распространять не будем, оно касается только достаточно больших, т. е. текстов достаточно представительного объема, более 10 тыс. слов.

Разрывом — в том случае, если текст уравновешенный, — назовем разность между суммами отклонений 2-го по счету идиостиля и 1-го, ближайшего к тексту X , т. е. величину $D(X, A_2) - D(X, A_1)$ (далее **разрыв** будем обозначать для

сокращения, особенно в таблицах, также знаком $\Delta\Delta$). Если же текст **неуравновешенный**, то в нем **разрывом** будем называть разность между отклонением идиостиля 1-го по близости к тексту X автора, $D(X, A_1)$ и отклонением у идиостиля титульного автора, $D(X, A_k)$, где k — порядковый номер титульного автора в последовательности (1), $k > 1$: в этих случаях разрыв естественно будет отрицательным (т. е. $\Delta\Delta < 0$).

Отрывами (отрывом идиостиля автора А от идиостиля автора В), в отличие от **разрыва**, назовем разность расстояний между идиостильями всех остальных, выстроенных по величинам их отклонений вслед за первым, любых двух соседних идиостилей, стоящих на шкале правее 1-го. Обычно, в стандартном случае уравновешенного текста, величины отрывов при достаточной наполненности базы идиостильями разных авторов оказываются значительно меньше величины разрыва — меньше, по крайней мере, вдвое (далее будем обозначать отрыв также одиночным знаком Δ),

$$\Delta = D(X, A_{j+1}) - D(X, A_j), \quad j > 1.$$

Отстоем, группой «плато» (или же — **группой отстоя**: так именуя эти идиостили отчасти в шутку) назовем тех авторов с их идиостильями, которые по сравнению с основным претендентом на авторство располагаются на шкале отклонений справа от разрыва — если таковой разрыв на шкале отклонений вообще имеется, и расстояния между величинами отклонений которых укладываются в рамки отрывов. Если же разрыва как такового вообще нет и все тексты на шкале отклонений попадают в группу отстоя, в таком случае отчетливо выраженного претендента на авторство у данного текста выявлено быть не может, его просто нет, он отсутствует.

Эмпирический факт, или **сопутствующий парадокс (положительный в ходе изложения)**: Величины суммарных отклонений идиостилей отдельных текстов от авторских идиостилей у более 70 обчисленных нами авторов, которые, вообще говоря, могли бы быть разбросаны по шкале совершенно хаотически (чьи-то ближе, а чьи-то совсем далеко — в зависимости от того, насколько близок или далек идиостиль данного автора к идиостилью текста X), выстраиваются на числовой оси так, что отклонение реального автора текста не только оказывается минимальным, а его разрыв со всеми остальными — максимальным (для уравновешенного текста, каковых в нашей базе большинство), но именно это **отклонение** и этот **разрыв** резко отделены от отклонений и **отрывов** всей остальной группы претендентов — на весьма значительную величину (величину максимального расхождения отклонений между 1-м и 2-м по близости конкурентами мы и назвали «разрывом»), в несколько раз, но не менее, чем вдвое, превышающую величину средних отрывов между остальными, «отстойными» конкурентами (вся идущая за ним вправо группа «плато», как было сказано, названа «группой отстоя»).

В ходе идиостилистического анализа художественных (в основном именно прозаических, но также и некоторого числа научных, документальных, а кроме

того — еще и поэтических) текстов у выбранных семи десятков русских писателей, ученых и поэтов XIX–XX вв. по почти девяти сотням скреп были подсчитаны частоты их употребления: по сравнению с предыдущей работой [Михеев и др. 2020] состав наших рабочих инструментов увеличился приблизительно на треть, кроме того, и объем исходной базы текстов был пополнен с 16,8 млн — до 29 млн слов, с чем связан используемый ниже метод «трех измерений».

Говоря об идиостилях разных авторов, мы опираемся и анализируем прежде всего уравнищенность **больших** текстов — романов и сборников рассказов: именно они для нас наиболее показательны, хотя некоторые выводы относительно обращения с малыми по объему текстами также будут высказаны.

Еще один парадокс (но как будто уже отрицательный): в результате у более чем половины (41) авторов из всех, наиболее подробно исследованных нами (и из 362 их текстов: учитывались только тексты объемом не менее 10 тыс. слов) суммы D по всем скрепам абсолютных величин разностей между частотами в тексте X и средними по всем текстам автора (по формуле 1) у титульных авторов оказались минимальными — т. е. идиостили каждого из их текстов вполне «укладываются» в идиостили своих титульных авторов), тогда как у 36 других это все-таки нарушается — или же на одном, или сразу на нескольких произведениях.

3. Метод последовательных трех измерений

Перейдем к методу, который сложился у нас как бы сам собой, в ходе работы: его можно назвать методом трех временных срезов, или просто-напросто — последовательных временных измерений. Дело в том, что за время написания статьи наша база постоянно пополнялась как текстами, так и авторами, а также самими обчитываемыми скрепами (приблизительно всё вместе — на четверть, если не более, поскольку мы постоянно пытались усовершенствовать наш инструментальный аппарат). Это, естественно, отражалось и на самих результатах обчетов (но, как мы надеялись, изменяя их в сторону корректировки, уточнения и улучшения, а не ухудшения).

Разрыв с основным конкурентом Достоевского в соревновании за авторство в повести «Бедные люди» (далее **БЛ**), ближайшим из которых постоянно, при всех замерах (с янв. 2020 по сент. 2022) оказывался Гоголь, первоначально был как будто бы совсем незначителен: (Гог–Дос) = 0,7 срм³, однако потом, как можно видеть в табл. 1, этот разрыв резко возрос, а далее почему-то приостановился или даже уменьшился (0,7 — 3,3 — 3,2 срм: последний результат сохранился и через год, уже при четвертом измерении). Однако всё это происходило при монотонном возрастании самих суммарных отклонений — как у других авторов-«конкурентов», так и у самого Достоевского (54,0 — 78,4 — 104,2 срм) и Гоголя (54,7 — 81,7 — 107,4 срм).

³ Заметим, что возможно это объяснимо тем, что первоначально в нашем списке скреп еще не было 15-го гнезда, «Отрицания» (со скрепами НЕТ; НЕ; НИ и т. п.).

Таблица 1. «Бедные люди» Достоевского и ближайшие к ним идиостили

02.2020	1 Дос 54,0	2 Гог 54,7 $\Delta\Delta=0,7$	3 Гон 59,4 $\Delta=4,7$	4 Тур 59,4 $\Delta=0,01$	5 Лер 59,6 $\Delta=0,2$	6 Лес 64,1 $\Delta=4,5$
05.2020	Дос 78,4	Гог 81,7 $\Delta\Delta=3,3$	Гон 84,3 $\Delta=2,6$	Лер 86,6 $\Delta=2,3$	Лес 86,8 $\Delta=0,2$	Тур 87,3 $\Delta=0,5$
09.2021	Дос 104,2	Гог 107,4 $\Delta\Delta=3,2$	Салт-Щед 108,8 $\Delta=1,4$	Гон 110,0 $\Delta=1,2$	Лер 114,6 $\Delta=4,6$	Тур 115,6 $\Delta=1,0$
08.2022	Дос 104,2	Гог 107,4 $\Delta\Delta=3,2$	Салт-Щед 108,8 $\Delta=1,4$	Гон 110,5 $\Delta=1,7$	Помял-й 114,1 $\Delta=3,6$	Тур 115,7 $\Delta=1,6$

(Здесь нарушающие обычную закономерность частоты (разрывы) выделены жирным.) Таким образом, несмотря на то что Достоевский при всех измерениях на первых местах по минимуму отклонений, нельзя признать **БЛ** однозначно уравновешенным текстом, поскольку все три раза разрыв с ближайшим его «конкурентом», Гоголем, так и остается явно недостаточным — ничем особенно не отличаясь от разницы в отклонениях между членами остальной, отстойной, группы конкурентов, или их отрывов друг от друга: как разрывы, так и отрывы тут, как видно на таблице, практически неотличимы. Иначе говоря, по нашим показателям всех замеров отклонений мы не можем отделить здесь титульного автора от остальной группы претендентов. Хотя Достоевский во всех трех случаях впереди, но этот его текст остается **недо-**уравновешенным — как по недостаточности разрыва и «плоскости» шкалы величин отклонений у остальных конкурентов, так и из-за слишком большого отступа (при двух последних замерах он составляет 104,2 срм).

Общеизвестно, что при написании этой первой своей повести Достоевский если не просто копировал, то явно был «ориентирован» на стилистику Гоголя.

В чем-то сходную картину можно наблюдать и в том, как обстоит дело у автора с отклонениями в «Белых ночах» (далее **БН**). Их объем (17,3 т. с.) тоже вполне достаточен для наших подсчетов, однако первоначально, в мае 2020 г. (показатели еще более ранних замеров мы опускаем), разрыв хоть и был слишком мал — $\Delta\Delta(\text{Гог}-\text{Дос}) = 1,9$ срм, но титульный автор все же лидировал, да и отрывы (между Гоголем, Гончаровым, Лермонтовым, Тургеневым и др.: 0,01 — 3,7 — 2,4 — 3,9 срм) были вполне сравнимы с этой величиной *разрыва*.

Позднее, в сент. 2021 г., как мы видим, разрыв Достоевского (только теперь уже не с Гоголем, а с Гончаровым) вырос вдвое, до 2,8 срм, хотя все равно не стал по нашим меркам достаточным, а на втором и третьем местах утвердились Гончаров и Лермонтов, заняв места между Достоевским и Гоголем, тем самым потеснив последнего. Однако отрывы (разницы отклонений в группе отстоя: 4,9 — 1,3 —

Таблица 2. «Белые ночи» Достоевского и ближайшие к ним идиостили

	1	2	3	4	5	6
05.2020	Дос-ий 92,1	Гоголь 94,0 $\Delta\Delta=1,9$	Гончаров 94,0 $\Delta=0,01$	Лермонтов 97,7 $\Delta=3,7$	Тургенев 100,1 $\Delta=2,4$	Гаршин 104,0 $\Delta=3,9$
09.2021	Дос-ий 104,9	Гончаров 107,7 $\Delta\Delta=2,8$	Лермонтов 112,6 $\Delta=4,9$	Гоголь 113,9 $\Delta=1,3$ (Гог–Дос) = 9,0	Тургенев 115,8 $\Delta=1,9$	Гаршин 117,0 $\Delta=1,2$
08.2022	Дос-ий 104,9	Гончаров 108,4 $\Delta\Delta=3,5$	Гоголь 113,8 $\Delta=5,4$ (Гог–Дос) = 8,9	Тургенев 115,8 $\Delta=2,0$	Гаршин 117,0 $\Delta=1,2$	Помял-й 118,3 $\Delta=0,7$

1,9 — 1,2) по-прежнему вполне сравнимы с разрывом — и их общая шкала остается такой же **плоской**, хотя разница по отклонениям с Гоголем в последнем случае значительно увеличилась, до (Гог–Дос) = 9,0 см. Практически то же повторилось и через год, в авг. 2022 г., только из пятерки ближайших конкурентов выбыл Лермонтов, но шкала отклонений осталась такой же плоской.

То есть в обеих рассмотренных выше повестях, **БЛ** и **БН**, по показаниям отклонений ни тот, ни другой текст нельзя однозначно отнести к **уравновешенно** авторским. Оба они были написаны Достоевским в переходную эпоху, когда его собственный стиль не установился, разве что если в **БЛ** очевидно чувствуется влияние Гоголя, то в **БН** помимо него ощутимо по крайней мере такое же влияние еще идиостилистик Гончарова, Лермонтова и Тургенева. (Достоевский как будто отдалается от Гоголя, испытывая большее влияние со стороны двух последних — или по крайней мере влияние этих авторов становится столь же велико, как и гоголевское, первоначально наиболее осязаемое.)

Повесть «Двойник» (1846) — тоже ранний текст автора. Следует заметить, что в орбите все того же гоголевского идиостиля пребывает, согласно нашим подсчетам, также идиостиль рассказа «Господин Прохарчин», где разрыв снова откровенно мал — 1,6 см. А его уже более поздний сатирический рассказ «Крокодил» (10,6 т. с.) вполне достаточного объема и сближается по отклонениям с идиостилем уже Тургенева, но разрыв между ними также оказывается недостаточен (всего 1,3 см). Таким образом, ни «Господин Прохарчин», ни **БЛ** и **БН**, ни «Крокодил» не могут считаться вполне уравновешенными. Зато остальные тексты автора вполне уравновешенны, что можно видеть в табл. 3.

Самым же **неуравновешенным** текстом у Достоевского следует признать повесть «Неточка Незванова»: к ней идиостиль Достоевского расположен лишь на 7-м месте, уступая первенство А. Панаевой, Помяловскому, Тургеневу, Гоголю, Л. Толстому и Гаршину:

Таблица 3. Отклонения уравновешенных и неуравновешенных текстов Достоевского (на 17.08.2022)

Текст Объем (в кол-ве слов)	Прет-т 1 Объем Отклонение Отрыв	Прет-т 2 Объем Отклонение Разрыв	Прет-нт 3	Претен- дент 4	Прет-нт 5	Прет-нт 6	Прет-нт 7
Неточка Незванова 54.740	Панаева 598.223 83,00	Помял-й 105.779 87,10 $\Delta=4,1$	Тургенев 613.062 87,73 $\Delta=0,6$	Гоголь 302.990 87,78 $\Delta=0,1$	Л. Н. Тол- стой 114.1371 88,66 $\Delta=0,9$	Гаршин 65.377 88,94 $\Delta=0,3$	Дост-ий 1.703.507 90,42 $\Delta=0,6$ $\Delta\Delta=-6,6$
Господин Прохарчин 9.981	Дост-ий 1748266 122.57	Гоголь 302990 124,29 $\Delta\Delta=1,6$	Панаева 598223 125,15 $\Delta=0,9$	Бунин 220725 125,75 $\Delta=0,6$	ТыняновХ 292262 127,34 $\Delta=1,6$	Л. Н. Тол- стой 1141371 129,60 $\Delta=2,4$	Чехов 157195 129,73 $\Delta=0,1$
Крокодил 10.623	Дост-ий 1747624 98,48	Тургенев 613062 99,76 $\Delta\Delta=1,3$	Гаршин 65377 102,92 $\Delta=3,2$	Салт-Щед 505134 102,93 $\Delta=0,01$	Помял-й 105779 103,20 $\Delta=0,3$	Крест-й 1599499 103,62 $\Delta=0,4$	Гончаров 762186 103,93 $\Delta=0,3$
Белые ночи 17.253	Дост-ий 1740994 104,87	Гончаров 762186 108,43 $\Delta\Delta=3,6$	Гоголь 302990 113,88 $\Delta=5,4$	Тургенев 613062 115,79 $\Delta=1,9$	Гаршин 65377 116,98 $\Delta=1,2$	Помял-й 105779 118,29 $\Delta=1,3$	Салт-Щед 505134 118,44 $\Delta=0,2$
Бедные люди 41.530	Дост-ий 1.716.717 104,19	Гоголь 302.990 107,38 $\Delta\Delta=3,2$	Салт-Щед 505.134 108,78 $\Delta=1,4$	Гонч-в 762.186 110,49 $\Delta=1,5$	Помял-й 105.779 114,06 $\Delta=3,9$	Тургенев 613.062 115,73 $\Delta=1,7$	Гаршин 65.377 117,75 $\Delta=2,0$
Двойник 48.145	Дост-ий 1710102 90,49	Тургенев 613062 95,04 $\Delta=4,9$	Гоголь 302990 98,22 $\Delta=3,2$	Гончаров 762186 98,72 $\Delta=0,5$	Салт-Щед 505134 103,35 $\Delta=4,8$	Панаева 598223 104,04 $\Delta=0,7$	Гаршин 65377 105,25 $\Delta=1,2$
Сон смешного человека 7.228	Дост-ий 1751019 116,66	Л. Н. Тол- стой 1141371 131,29 $\Delta\Delta=14,6$	Гаршин 65377 140,15 $\Delta=8,9$	ГончаровП 108546 141,47 $\Delta=1,3$	Лесков 269801 142,76 $\Delta=1,3$	ТыняновХ 292262 143,33 $\Delta=0,6$	Чехов 157195 144,93 $\Delta=1,6$
Записки из мертво- го дома 96.832	Дост-ий 1661415 68,05	Гаршин 65377 79,39 $\Delta\Delta=11,3$	Крест-й 1599499 83,35 $\Delta=4,0$	Писем-й 648871 83,79 $\Delta=0,4$	Гоголь 302990 83,92 $\Delta=0,1$	Тургенев 613062 84,10 $\Delta=0,2$	Гончаров 762186 84,64 $\Delta=0,5$
Дядюшкин сон 40.771	Дост-ий 1717476 71,74	Салт-Щед 505134 88,41 $\Delta\Delta=16,7$	Гоголь 302990 92,54 $\Delta\Delta=4,1$	Гаршин 65377 93,23 $\Delta\Delta=0,7$	Писем-й 648871 93,42 $\Delta\Delta=0,2$	Тургенев 613062 95,74 $\Delta\Delta=2,3$	Гончаров 762186 97,15 $\Delta\Delta=1,4$

Продолжение табл. 3

Текст Объем (в кол-ве слов)	Прет-г 1 Объем Отклонение Отрыв	Прет-г 2 Объем Отклонение Разрыв	Прет-нт 3	Претен- дент 4	Прет-нт 5	Прет-нт 6	Прет-нт 7
Село Степанчи- ково и его обитатели 65.357	Дост-ий 1692890 62,91	Салт-Щед 505134 78,12 $\Delta\Delta=15,2$	Гончаров 762186 80,67 $\Delta=2,6$	Тургенев 613062 82,98 $\Delta=2,3$	Писем-й 648871 84,17 $\Delta=1,2$	Гоголь 302990 85,28 $\Delta=1,1$	Панаева 598223 87,88 $\Delta=2,6$
Дневник писателя 195.885	Дост-ий 1562362 69,54	Крест-й 1599499 93,30 $\Delta\Delta=23,8$	ГончаровП 108546 96,81 $\Delta=3,5$	Салт-Щед 505134 97,05 $\Delta=0,2$	Лесков 269801 100,12 $\Delta=3,1$	Л. Н. Тол- стой 1141371 101,88 $\Delta=1,6$	Гаршин 65377 102,74 $\Delta=0,9$
Зимние заметки о летних впечатле- ниях 22.067	Дост-ий 1736180 78,81	Салт-Щед 505134 107,72 $\Delta\Delta=28,9$	Гаршин 65377 108,60 $\Delta=0,9$	ГончаровП 108546 109,42 $\Delta=0,8$	Лесков 269801 110,47 $\Delta=1,0$	Крест-й 1599499 110,81 $\Delta=0,3$	Л. Н. Тол- стой 1141371 111,04 $\Delta=0,2$
Записки из под- полья 34.958	Дост-ий 1723289 68,78	Салт-Щед 505134 105,52 $\Delta\Delta=36,7$	Лесков 269801 106,60 $\Delta=1,1$	ГончаровП 108546 108,77 $\Delta=2,1$	Гаршин 65377 110,81 $\Delta=2,0$	Гончаров 762186 112,10 $\Delta=1,3$	Писем-й 648871 113,15 $\Delta=1,1$
Вечный муж 43.244	Дост-ий 1715003 57,48	Писем-й 648871 94,88 $\Delta\Delta=37,4$	Крест-й 1599499 95,39 $\Delta=0,5$	Гаршин 65377 96,60 $\Delta=1,2$	Салт-Щед 505134 97,05 $\Delta=0,4$	Л. Н. Тол- стой 1141371 97,39 $\Delta=0,3$	Лесков 269801 97,42 $\Delta=0,03$
Братья Карама- зовы 292.328	Дост-ий 1465919 42,75	Лесков 269801 77,66 $\Delta\Delta=34,9$	Салт-Щед 505134 82,90 $\Delta=5,2$	Писем-й 648871 86,00 $\Delta=3,1$	Тургенев 613062 86,92 $\Delta=0,9$	Гаршин 65377 87,27 $\Delta=0,3$	Крест-й 1599499 87,82 $\Delta=0,5$
Преступ- ление и наказание 169.628	Дост-ий 1588619 41,99	Салт-Щед 505134 81,42 $\Delta\Delta=39,4$	Лесков 269801 82,34 $\Delta=1,9$	Писем-й 648871 84,53 $\Delta=2,2$	Тургенев 613062 85,57 $\Delta=1,0$	Гаршин 65377 85,88 $\Delta=1,3$	Крест-й 1599499 86,61 $\Delta=0,8$
Идиот 206.434	Дост-ий 1551813 41,44	Писем-й 648871 81,12 $\Delta\Delta=39,7$	Гаршин 65377 84,00 $\Delta=2,9$	Лесков 269801 86,19 $\Delta=1,8$	Тургенев 613062 86,57 $\Delta=0,4$	Салт-Щед 505134 86,77 $\Delta=0,2$	Сергеев- Ценский 1596891 89,69 $\Delta=2,9$
Бесы 211.484	Дост-ий 1546763 36,21	Гаршин 65377 71,31 $\Delta\Delta=35,1$	Тургенев 613062 73,93 $\Delta=2,6$	Писем-й 648871 75,16 $\Delta=1,2$	Салт-Щед 505134 78,09 $\Delta=2,9$	Гончаров 762186 79,92 $\Delta=1,8$	Гоголь 302990 80,15 $\Delta=0,2$

Текст Объем (в кол-ве слов)	Прет-г 1 Объем Отклонение Отрыв	Прет-г 2 Объем Отклонение Разрыв	Прет-нт 3	Претен- дент 4	Прет-нт 5	Прет-нт 6	Прет-нт 7
Подросток 189.759	Дост-ий 1568488 40,72	Салт-Щед 505134 87,50 $\Delta\Delta=46,8$	Писем-й 648871 87,74 $\Delta=0,2$	Гаршин 65377 90,86 $\Delta=3,1$	Лесков 269801 92,34 $\Delta=1,5$	Тургенев 613062 92,62 $\Delta=0,3$	ГончаровП 108546 93,99 $\Delta=1,3$

(Здесь в таблице ГончаровП обозначает Письма Гончарова — в отличие от его художественных произведений, а ТыняновХ — Художественные произведения Тынянова, в отличие от научных.)

Уравновешенным получился здесь даже текст недостаточного объема — в нем только 7,2 тыс. с. — «Сон смешного человека», однако **разрыв** его вполне достаточен (14,6 срп, от Л. Толстого), но вот отрыв — уже между 2-м и 3-м конкурентами, т. е. Толстым и Гаршиным, все-таки великоват (8,9 срп), что нарушает обычную в остальных случаях закономерность.

Характерно здесь наблюдаемое также во всех семерках ближайших к текстам Достоевского идиостилей-конкурентов практически полное отсутствие писателей XX в., за исключением только единичного появления Сергеева-Ценского, да и то лишь на 7-м месте к «Идиоту»: остальные же места заняты действительно не очень далекими современниками, в некотором смысле просто реальными конкурентами титульного автора, писавшими в то время, по-видимому, близким ему языком. Это при том, что у нас в базе примерно равное количество авторов как XIX, так и XX в., а по объему текстов первые примерно в 1,5 раза **уступают** текстам последних.

Заключение

«Скрепками» мы называем те кусочки, с помощью которых автор как бы **склеивает** свои смыслы в единый текст. Помимо таких бесспорных единиц-**скреп** как союзы И, ИЛИ, А, НО и т. п., почти не имеющих никакого отношения собственно к содержанию самого текста, мы включаем в этот класс еще и некоторые «болезненные», или «идиосинкратические» для автора словечки, т. е. как бы узнаваемые на теле его текста «родинки». Вот, например, наречие ВДРУГ (характерное у Достоевского) или местоименное прилагательное ВЕСЬ могут проступать как подобные «родинки», выдавая своего автора, возможно, первое — по контрасту с неупотреблением таких словечек-«родинок», как ПОСТЕПЕННО, МЕДЛЕННО, МАЛОПОМАЛУ, ЕЛЕ-ЕЛЕ, НЕ ТОРОПЯСЯ и т. п., а второе — со словечками ТОЛЬКО, ЛИШЬ, ОДИН, ЕДИНСТВЕННЫЙ, МЕЛЬЧАЙШИЙ, УНИКАЛЬНЫЙ, РЕДКИЙ и т. д., каковые мы тоже можем отнести в некотором смысле — к скрепам, но только уже «обратного» полюса к первым — Планомерности, упорядоченности или Избирательности, ограниченности, уникальности.

Литература

Бар-Селла З. Литературный котлован. Проект «Писатель Шолохов». М.: РГГУ, 2005. 317 с.

Михеев М. Ю., Эрлих Л. И. Идиостилевой профиль и определение авторства текста по частотам служебных слов // Научно-техническая информация. Сер. 2. 2018. № 2 С. 25–34.

Михеев М. Ю., Эрлих Л. И., Орлова М. В. «Записки охотника» и то, что не вписывается в тургеневский идиостиль // ВАПросы языкознания: Мегасборник наностатей. Сб. ст. к юбилею В. А. Плунгяна. М.: Буки-Веди, 2020. С. 179–187.

M. Yu. Mikheev

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

(Russia, Moscow)

mihej57@yandex.ru

Lev Ehrlich

free researcher

(Russia, Moscow)

levehr@yandex.ru

WHY DOSTOEVSKY'S "THE DOUBLE", "POOR PEOPLE", "WHITE NIGHTS", "NETOCHKA NEZVANOVA", "MR. PROKHARCHIN" AND "CROCODILE" ARE UNBALANCED TEXTS IN THE WRITER'S IDIOSTYLE

The well-known facts — that Dostoevsky's novellas "Netochka Nezvanova", "Poor People" and some others are deviations from the style of the author himself — are confirmed by statistical indicators of the author's use of small words, i. e. conjunctions, particles, discursive and introductory words, which are collectively referred to as staples. In total, there are 883 such units, according to the frequencies of which the authors differ, they are counted, on the one hand, in the analyzed text X, on the other — in the corpus of all other texts of the titular or even any of the authors available in our database: now there are a total of about 70 different authors of the XIX–XX centuries (or 77 different idiosyncrasies and — 917 of their texts).

The main indicator is the total deviations, i. e. the sum of the absolute values of the differences between the frequencies of the staples in the analyzed text and the average values of their frequencies in other texts of the same or some other author. At the same time, the following two phases of "loss" of authorship are recorded: on the 1st text, X loses a sufficient gap in the indicators of the total frequency deviations of all staples in the text of the titular author, i.e. a gap with the first or closest of all competitors-applicants for authorship: such a gap is leveled and becomes approximately equal to the

gaps — differences in deviations from the idiostyle of the analyzed text of all the other author's idiostyles, i.e. in the group of sediment, becoming practically indistinguishable from them (such texts in Dostoevsky's idiostyle were the stories "The Double", "Poor People", "White Nights", short stories "Crocodile" and "Mr. Prokharchin"); and at the 2nd phase, deviations from the idiostyle of the analyzed text from some or several of the competitors become fewer than deviations of the titular author himself, the gap becomes negative, and the chances of authorship no longer appear to belong to the real author, but to someone else or to several authors at once — as in the case of 6 idiostyles which get ahead of the titular author of "Netochka Nezvanova" in terms of the total frequency deviations: the prose of A. Panaeva, N. Pomyalovsky, Turgenev, Gogol, L. Tolstoy and V. Garshin.

Key words: Dostoevsky, idiostyle, small words, staples, frequencies.

References

Bar-Sella Z. *Literaturnyi kotlovan. Proekt "Pisatel' Sholokhov"* [Literary foundation pit. The project "Writer Sholokhov"]. Moscow, Russian State Univ. for the Humanities Publ., 2005. 317 p.

Mikheev M. Yu., Ehrlich L. I. [Idiostyle profile and definition of the authorship of the text by the frequencies of service words]. *Nauchno-tekhnicheskaya informatsiya*, ser. 2, 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 jazykoznanija: Megasbornik nanostatei*. Collection of articles to the anniversary of V. A. Plungyan, Moscow, Buki-Vedi Publ., 2020, pp. 179–187. (In Russ.)

Л. О. Чернейко

*Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова
(Россия, Москва)
avollis@mail.ru,*

Е. В. Феллер

*Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова
(Россия, Москва)
ekaterina-feller@mail.ru*

КОНЦЕПТУАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ АБСТРАКТНОГО ИМЕНИ ПУСТОТА В ИДИОСИСТЕМЕ Л. АНДРЕЕВА (НА МАТЕРИАЛЕ РАССКАЗОВ)

Имя абстрактного феномена (АИ) является его единственным материальным воплощением, а представления, сложившиеся в социуме о феномене, являются культурно значимыми смыслами, направляющими сочетаемость АИ в речи, что позволяет реконструировать портрет феномена во всех сложившихся в культуре его проекциях на фрагменты эмпирического опыта. О ценности для русского языкового сознания абстрактного феномена, стоящего за именем *пустота*, свидетельствует функционирование этого имени в разных сферах культуры и, соответственно, в разных типах сознания — обыденном, естественно-научном, философском и художественном.

В текстах Л. Андреева феномен пустоты играет важную роль в передаче мировоззрения и идей автора. В статье представлен анализ сочетаемости АИ *пустота*, проведенный на материале рассказов Андреева. Цель исследования — реконструкция представлений о пустоте, включающих ее образы, возникающие на базе проекций пустоты на предметы физического мира (чувственные образы) или на более известные и понятные абстракции (логические образы). Верифицируемый метод, позволяющий «добывать» такого рода информацию, — концептуальный анализ АИ, приложимый к его глагольной, адъективной, субстантивной сочетаемости, а также к сочетаемости с пространственными предложениями.

Проведенный анализ АИ в рассказах Л. Андреева показывает, что в идиолекте автора *пустота*, будучи феноменом высшей степени абстракции, выступает как персонализированная сущность (*пустота объемлет*), обладающая деструктивной силой (*пустота погасила солнце*), но при этом выполняющая необходимую

для мироустройства функцию дифференциации предметов мира и их определения (*пустота отъединяет*). Андреева как художника и философа идея пустоты привлекает своей глубинной метафизичностью. Она мыслится им как субъект действия, состояния и отношения, а имя *пустота* выступает в позиции подлежащего в предложении (или субъекта высказывания), что позволяет реконструировать портрет пустоты в идиолекте писателя на основе анализа соответствующих контекстов.

Ключевые слова: абстрактное имя, концептуальный анализ, идиолект, языковое сознание, пустота.

1.1. Актуальные исследования в области когнитивной лингвистики охватывают реконструкцию языковой картины мира (ЯКМ) как социума, так и отдельной личности. ЯКМ воплощается в ее отдельных фрагментах (по замечанию Н. Ю. Шведовой, — в «картинках») и связана главным образом с такой знаменательной частью речи, как имя существительное, а внутри ее грамматической стратификации — с лексико-грамматическим разрядом непредметное абстрактное имя (АИ). Однако лингвокультурологический подход нацелен на выявление и изучение сложившихся в культуре представлений о значимом для нее феномене через его речевое воплощение. Таким образом, исследовательский интерес сконцентрирован не на изолированных языковых единицах и их описании, а на речи как языке в действии со всеми присущими ей особенностями взаимодействия слов. В разных ЯКМ за одним и тем же именем могут стоять как не совпадающие по ряду признаков портреты феноменов, так и вообще мало в чем похожие. Подобное явление было отмечено еще А. А. Потебней, предложившим различать два типа значений, по его мнению, одного слова, а точнее сказать, двух означаемых одного означающего, — это «ближайшее и дальнейшее» значения. Предложенное разграничение значений можно приложить и к разным способам осмысления фрагмента действительности обыденным и научным типом сознания, а также к картине мира социума и отдельной личности.

Если семантика имени конкретного (шире — предметного) изоморфна объективно присущим свойствам семиотизированного предмета внеязыковой действительности, что и определяет наличие предикатов имени, то семантика АИ изоморфна сумме сложившихся в культуре социума логических и сублогических представлений о соответствующем данному имени феномене. Если стать на позицию говорящего (а это позиция «активной грамматики»), то следует признать, что именно эти коллективные культурологические представления, а также индивидуальные направляют сочетаемость АИ в речи. Индивидуальное видение мира открывает в нем обусловленные личным опытом смыслы, воплощающиеся в нестандартных глубинных ассоциативных связях явлений действительности и, соответственно, их имен, что никак не отражается толковыми словарями, но дает обширный и глубокий материал для авторской лексикографии. Уникальная для идиостиля сочетаемость АИ воплощает отличный от существующего в коллективном сознании облик стоящего за ним феномена. Следует отметить, что

индивидуальные представления могут по-разному соотноситься с коллективными. При этом философский и/или художественный типы сознания обогащают те коллективные представления о мире, которые сложились в недрах обыденного сознания. И одна из задач изучения художественного идиолекта сводится к раскрытию специфики «картинки» того или иного феномена на фоне тех «картинок», которыми располагает лингвокультурология.

1.2. Лингвокультурологическая реконструкция портрета стоящего за АИ феномена как культурно значимой абстракции, вокруг которой разворачивается полилог, осуществляется методом концептуального анализа АИ, апробированным многими исследователями. В разработку и усовершенствование этого метода внесен и наш вклад: это анализ сочетаемости имени *судьба*, представленный в монографии «Лингвофилософский анализ абстрактного имени», первое издание которой вышло в 1997 г., а исправленное и дополненное — в 2010 [Чернейко 2010]. Объект такого анализа — глагольно-адъективно-субстантивная сочетаемость АИ, а также сочетаемость с пространственными предлогами, дающие верифицируемую возможность реконструкции содержания АИ во всей полноте проекций абстрактного феномена на «картинную плоскость» коллективного и индивидуального опыта.

Онтологическая специфика абстрактных феноменов, стоящих за АИ, состоит в том, что они, принадлежа сфере идеального, то есть миру не физическому, а умопостигаемому, не имеют не зависимо от языковой материи существования. Поэтому при реконструкции портрета абстрактного феномена все, что есть у исследователя, — это имя, которое является единственным материальным воплощением феномена, и его сочетаемость, направляемая сложившимися представлениями о феномене и рациональным знанием о нем. По сочетаемости реконструируются представления, сложившиеся в обыденном языковом сознании социума, а также отдельной личности, иными словами, восстанавливается портрет значимой абстракции во всех ее важных штрихах.

Недоступность абстрактного феномена непосредственному восприятию лишает его собственных предикатов, но обеспечивает предикатами вторичными — дескриптивными глаголами и прилагательными, а также предметными именами в их переносном значении. Опора при концептуальном анализе на буквальные значения вторичных предикатов дает такое языковое знание об абстрактном феномене, которое воплощается в имплицитных когнитивных метафорах. Эти метафоры — языковые знаки проекций АИ, и именно они заполняют «картинную плоскость» проекционного экрана [Чернейко 2019б].

1.3. В. М. Алпатов в своих работах [Алпатов 2008] и устных докладах ставит важный вопрос: где в языке искать картину мира? Ответ представляется очевидным: картина мира складывается и из целостного представления о мире в его синтетическом образе (мир — «театр» и/или «супермаркет», жизнь — «дар» и/или «тюрьма»), и из представлений об отдельных культурно значимых феноменах, таких как справедливость, свобода, зависть, обида и т. п. Поскольку мир состоит из объектов физических, видимых, и метафизических, мыслимых (о мире видимом

и умопостигаемом писал Платон в известном трактате «Государство», а триада мир «видимый-чувствуемый-понимаемый» представлена в [Чернейко 2010]), а также из таких пространственно-временных квантов, как ситуации, постольку возникает дополнительный вопрос: что больше информирует о картине мира — сложившаяся в той или иной культуре категоризация мира или его концептуализация? Очевидно, что значимо и то, как язык членит видимый мир, и то, каким он себе представляет невидимое, которое по своему семиотическому статусу в языке тяготеет к метафоризации.

Но картина мира воплощается не во всех лексических единицах, а лишь в тех, которые имеют «валентность на интерпретацию» (словоупотребление Н. Д. Арутюновой). Такими именами являются «ключевые слова» культуры, семиотический статус которых обусловлен их принадлежностью к сфере идеального, умопостигаемого, а грамматика включает такого рода лексические единицы в лексико-грамматический разряд абстрактных (непредметных) имен существительных. При анализе языка как способа передачи знаний и представлений о мире (интуитивного и рационального) АИ привлекали [КК 1991] и продолжают привлекать [Зализняк Анна А. и др. 2012] к себе внимание лингвистов, поскольку постижение культурой социума стоящих за этими именами феноменов требует не только работы мысли (осмысления), но и напряженной работы чувства (переживания), а переживание в феноменологии считается основой познания.

Осмысление абстрактного феномена через проекцию («проекционное осмысление») создает ассоциативный ореол, сотканный в первую очередь из аксиологических смыслов и их образных воплощений — это перцептивные образы предметов и вещей материальной сферы, а также логические образы, возникающие на базе более понятных абстракций. Но реконструкция портрета феномена, как уже было сказано, возможна только на основе анализа сочетаемости его имени. Так, совесть — *чистая, большая; узник совести, при свете совести; совесть победила, подсказала; долг совести и ее свобода.*

Уникальная для идиостиля глагольно-адъективно-субстантивная сочетаемость АИ, а также сочетаемость с пространственными предлогами репрезентирует отличный от существующего в коллективном сознании облик феномена, стоящего за именем. Восстановить портрет феномена в научной или художественной ЯКМ представляется возможным, так как оба типа языкового сознания базируются на сознании обыденном, воплощаются средствами естественного языка, но присущая языковой норме сочетаемость имени феномена не исчерпывает всех потенциальных ракурсов его видения и понимания. В художественной речи, которая подчинена цели передачи субъективного опыта и мировоззрения отдельной личности, практически все «ключевые слова» культуры (если они АИ) через сочетаемость репрезентируют уникальные портреты стоящих за ними феноменов.

2.1. Особенностью исследуемого в работе АИ *нустота* является то, что оно, принадлежа общеупотребительному языку, имеет и статус общепринятого научного термина (в физике и в философии). Его значимость для обыденного сознания определяется теми представлениями о стоящем за АИ абстрактном феномене,

которые направляют сочетаемость имени в повседневной коммуникации (*ощущение пустоты, блаженная пустота, черная пустота, спотыкаться о пустоту*), а также наличием синонимов (*ничто, отсутствие, вакуум*).

Однако особое осмысление пустоты обнаруживается в художественной речи. Например, о важности феномена в мировоззрении русскоязычных поэтов говорит тот факт, что АИ *пустота* помещено в «Словарь языка русской поэзии XX века» [СЯРП, VI], а в зоне контекстов словарной статьи приведено около 67 цитат из различных произведений авторов анализируемого периода. Сами составители пишут, что целью Словаря «было дать такое контекстное окружение слова, чтобы выявить те новые и неожиданные “приращения” смысла, которые возникают в поэтическом словоупотреблении» [Там же].

Таким образом, феномен пустоты представляет собой сущность такой степени абстракции, которая позволяет носителям разных типов языкового сознания «нагружать» его собственными ассоциациями и смыслами (в физике, философии, литературе), что и направляет сочетаемость АИ *пустота* в речи, и реконструируется по сочетаемости.

2.2. В фокусе проведенного исследования — сочетаемость АИ *пустота* в текстах рассказов Л. Андреева. В творчестве писателя исследуемый феномен пустоты обнаруживает особое, индивидуально-авторское осмысление, что проявляется в специфичной сочетаемости имени, которая и позволяет реконструировать наиболее полно и точно портрет абстрактного феномена (его ментального референта). Обращение к творчеству и конкретнее — к речи Андреева позволяет проследить и зафиксировать как «стандартные», общие для носителей русского языка черты реконструируемого феномена, так и индивидуальные, присущие только автору и обусловленные его личным опытом смыслы, которые направляют сочетаемость АИ в его текстах — в речи персонажей и повествователя.

Для проведения концептуального анализа АИ *пустота* в идиосистеме Л. Андреева были отобраны такие рассказы, где сочетаемость имени с глаголами, прилагательными, существительными и пространственными предлогами позволяет «вычленить» детали феномена, означенного АИ. Всего из семи проанализированных рассказов был выделен 31 контекст употребления АИ *пустота*, 15 из них принадлежат тексту рассказа «Елеазар» (1906).

Метод концептуального анализа требует разграничения функций АИ в высказывании, а именно учета того, каким участником ситуации мыслится стоящий за АИ феномен, иными словами, какую из двух обязательных глагольных валентностей занимает имя — агенса (субъекта действия, состояния) или пациента (его объекта). Особенно информативно употребление АИ в позиции субъекта. Так, рассказ «Елеазар» можно воспринимать как центральное произведение по этому параметру, поскольку в нем специфика употребления и сочетаемости АИ *пустота* дает наиболее ценную информацию о роли и образе феномена пустоты в мировидении Андреева.

Из 18 сочетаний АИ *пустота* в позиции субъекта 14 было извлечено из текста рассказа «Елеазар». Таким образом, *пустоте*-субъекту приписываются следующие

глаголы (по [Шведова 2007]): «существования» (*царить: П. царит безбрежно*), «самовыявляющегося существования» (*светиться: П. светилась*), «вмещения» (*наполняться: П. не наполнялась звездами*), движения (*входить: П. вошла двумя тенями, проникать: П. проникает всюду*), «собственно активных действий и состояний» (*гасить: П. гасит солнце, отнимать: П. отнимает у ног землю, отъединять: П. отъединяет тело от тела*), с «фазовыми глаголами с суженным значением и ограниченной сочетаемостью» (*стать: П. становилась на месте человека*), «существования самовыявляющегося и непосредственно воспринимаемого» (*видеться: виделась П. на месте развалин*), а также ряд следующих имен прилагательных: *П. беспредельная, великая, живая, злоецающая, мертвая, мутная, мягкая, необъятная, огромная, страшная, тяжелая, холодная*.

Однако важными представляются и другие роли АИ в контекстах, которые также являются результатом наделения *пустоты* в сознании языковой личности параметрами чувственных и логических сущностей: **пустота**-объект: *кокетничать с П.; оцутить П., чувствовать П.*; **пустота**-локус: *висеть над П., выситься в П., двигаться в П., исчезать в П., падать в П., повиснуть в П., появляться в П., расстилать в П., увидеть в П.*; **пустота**-принадлежность: *становиться подобно П. воздуха* (фиксируется принадлежность пустоты воздуху, который мыслится при этом как ее стандартный обладатель, поскольку он выступает в качестве вспомогательного субъекта сравнения), *огромное, как П.*; параметры **пустоты**: а) пространственный — *безграничная, беспредельная, необъятная*; б) визуальный — *мутная*; в) тактильный — *мягкая, тяжелая, холодная*; в) биологический — *живая, мертвая*; в) эмоциональный — *злоецающая, страшная*.

Особое место занимают сочетания АИ с именами других умпостигаемых сущностей, где пустота может сопологаться с ними (*пустота и тайна*) или выступать как некая характеристика или свойство (*пустота пространства, мгновение пустоты*).

Наглядной иллюстрацией синтагматических возможностей рассматриваемого имени в текстах Л. Андреева являются следующие контексты.

«Елеазар». (1) *та великая пустота, что объемлет мироздание, не наполнялась* видимым, ни солнцем, ни луною, ни звездами, а *царила безбрежно, всюду проникая, все отъединяя: тело от тела, частицы от частиц*; (2) *Вот двумя тенями вошли необъятная пустота и необъятный мрак и погасили солнце, у ног отняли землю, и кровлю отняли у головы*; (3) *быстро падали и исчезали в пустоте города*;

«Вор». (4) *он почти висит над мутною, живою, злоецающей пустотой, охватывающей* холодным ветром его ноги; (5) *И Юрасову смутно грезилось, что от самых ног его, от склоненной головы и лица, трепетно чувствующего мягкую пустоту пространства, начинается зелено-голубая бездна*;

«Жизнь человека». (6) *Жена: Я люблю талантливых художников. — Человек: Готово. Он подошел. Боже мой, но ведь ты кокетничаешь с пустотой? Женщина!*;

«Тьма». (7) *он двигал свою мысль тяжело, даже жестоко — пока не распылится она или не дойдет до того крайнего, логического предела, за которым пустота и тайна;*

«Бездна». (8) *А потом Немовецкий ощутил вокруг себя пустоту, с замиранием сердца понесся куда-то вниз, охнул всем телом, ударившись о землю, — и потерял сознание;*

«Жизнь Василия Фивейского». (9) *Надвигалось что-то огромное и невыразимо ужасное, как беспредельная пустота и беспредельное молчание;* (10) *Теперь, когда пустота светилась, увидела попадья и поняла на одно короткое, но ужасное мгновение, — что он одинок, не принадлежит ей и никому, и ни она и никто не может этого изменить.*

В результате проведенного анализа получен список «проективов» пустоты, взятой как феномен метафизического мира, который составлен на основании выявленных чувственных и логических характеристик феномена, выведенных из сочетаемости его имени. Термин «проективный смысл» («проектив»), введенный в 2009 г. и позднее снабженный дополнительной развернутой аргументацией [Чернейко 2019а], предлагается как инструмент описания культурно значимых смыслов стоящего за именем феномена через анализ сочетаемости его имени, что делает термин инструментом лингвокультурологии. Кроме того, в этом термине снимается противопоставление чувственного образа и ментального, логического (любовь — «путешествие», спор — «война»), и он разгружает многозначный термин «коннотация». На уровне речи проективные смыслы имеют свою основную языковую форму воплощения — это когнитивная метафора, из которой выводится ее имплицитный вспомогательный субъект [Чернейко 2021]. К проекции сознание прибегает во всех случаях познания неизвестного, а особенно лишенного наглядности.

Проекции, направляющие сочетаемость имени *пустота* в идиосистеме Л. Андреева, позволяют описать специфику явления в картине мира писателя и могут быть представлены в виде следующего списка: **пустота**-‘свет’¹ (*П. проникает*), ‘высшая сила’ (*великая*); ‘вода’ (*гасит, мутная, холодная*²), ‘холод’ (*ощутить П.*), ‘бездна’ (*висеть над П., падают в П., исчезают в П.*), ‘простор’ (*беспредельная, безграничная*); ‘контейнер’ (*наполнилась*), ‘вместилище зла’ (*зловещая*); ‘живое существо’ (*живая, мертвая*), ‘человек-недруг’ (*отъять / отнять = применяет силу, покушаясь на имущество другого*), ‘человек-господствующий’ (*царит*), ‘человек-объект интереса’ (*кокетничает с П.*), ‘бессознательное’ (*П. и тайна*), ‘время’ (*мгновение П.*), ‘тьма’ (*мрак П.*), ‘источник света’ (*светилась, сияющая*),

¹ Хотя позицию агенса при глаголе *проникать* может занимать и имя *вода*, тем не менее выбор пал на имя *свет*, поскольку, согласно НКРЯ, сочетаний этого имени с указанным глаголом в пять раз больше, чем с существительным *вода*.

² Для установления стандартного носителя признака *холодный* мы обратились к НКРЯ: сочетаний *холодная вода* в корпусе — 298, *холодный воздух* — 240.

‘груз’ (*тяжелая*), ‘человек-даритель’ (*не дарила*), ‘пространство’ (*увидеть в П., П. пространства*).

Перечисленные проективы феномена пустоты могут быть объединены в тематические группы, различные по объему. Так, наиболее репрезентативными по количеству единиц являются ПРОСТРАНСТВО — ‘простор’, ‘контейнер’, ‘место’ и ЧЕЛОВЕК — ‘человек-друг’, ‘человек-недруг’, ‘человек — объект интереса’. Появление группы проективов ПРОСТРАНСТВО при описании феномена пустоты в ЯКМ носителя русского языка представляется нам неизбежным, так как и в обыденном сознании чаще всего за АИ *пустота* стоит смысл ‘отсутствия чего-либо / кого-либо в каком-либо пространстве’. Появление группы ЧЕЛОВЕК и, в частности, проективов этой группы, которые принимает на себя пустота, по нашему мнению, могут быть оценены как специфичная черта восприятия феномена пустоты Л. Андреевым. Среди наиболее неожиданных сочетаний, репрезентирующих проективы из этой группы, можно назвать следующие: *кокетничать с П.* (особого внимания требует к себе рождение метафоры из метонимии [Чернейко 2019б], которая, в свою очередь, может быть результатом компрессии текста), *П. вошла, П. отняла, П. царит, П. не дарила*. Меньшим количеством проективов представлены сферы СВЕТ (*проникает, сияет*), ВРЕМЯ (*мгновение П.*), ВОДА (*гасит, холодная*), БЕЗДНА (*поглощает, исчезать в П.*).

2.3.1. В рассказах Л. Андреева феномен пустоты играет важную роль в передаче мировоззрения и идей автора. Проведенный концептуальный анализ сочетаемости АИ *пустота* позволяет реконструировать авторский портрет стоящего за именем феномена. Так, можно сделать вывод, что в идиолекте писателя пустота, будучи феноменом высшей степени абстракции, выступает как персонализированная сущность (*пустота объемлет*), обладающая деструктивной силой (*пустота погасила солнце*), но выполняющая необходимую для мироустройства функцию дифференциации предметов мира и, тем самым, их определения (*пустота отъединяет*).

В этом смысле понятие «пустота» оказывается семантическим аналогом абсолютной абстракции, именуемой местоимением *ничто*, стоящим на службе у небытия как его неотъемлемый «спутник». Существование, наличие, бытие могут быть отмечены только на фоне отсутствия, отрицания, в конечном счете, небытия, о котором Ж.-П. Сартр пишет, что оно «еще и набрасывает контуры ответа: то, чем бытие *будет*, с необходимостью поднимается на основе того, что оно *не есть*» [Сартр 2000: 44].

В существующей философской традиции понятия «ничто» и «небытие» (как «отсутствие конкретного сущего или вообще бытия») рассматриваются как взаимосвязанные и считаются базовыми в ряде систем. Проблема феномена с именем *ничто* имеет два решения — онтологическое: ничто принадлежит бытию, являясь его «крайним пределом» (Хайдеггер), ничто понимается как «уничтожение становления» (Гегель), и эпистемологическое (формально-логическое), согласно которому ничто есть результат отрицания сущего (Парменид, Декарт, Бергсон).

Платон был родоначальником первого понимания и решения проблемы: «Когда мы говорим о небытии, мы разумеем не нечто противоположное бытию, а лишь иное» (Софист).

Онтологического взгляда на небытие придерживается и Ж.-П. Сартр: небытие рассматривается им как такая «составляющая реальности», которая обладает свойством «набрасывать контуры ответа» на вопрошание о бытии. Сартр пишет: «то, чем бытие *будет*, с необходимостью поднимается на основе того, что оно *не есть*». Афористическое заключение «Бытие есть *это*, и вне этого — *ничто*» прочитывается в рамках его целостной концепции через оппозицию «бытие-сознание» следующим образом: *это* — не что иное, как фокус сознания. «Бытие есть то, — пишет Сартр, — чем оно является» [Сартр 2000: 621], но его мысль требует продолжения-уточнения (а оно следует из всего хода рассуждения философа) — бытие является сознанию, которое фокусирует внимание на фрагменте бытия «здесь и теперь» (дейксис *это*), т. е. на своем восприятии. А то, что оказывается за пределами восприятия, — это и есть ничто. Таким образом, становление бытия в его явлении сознанию в виде нечто имеет источником ничто, т. е. несфокусированное внутренним взглядом, не явленное сознанию.

В сознании философа-экзистенциалиста нет такого более масштабного представления о реальной действительности, которое можно было бы ей противопоставить и которое эту действительность (бытие, сущее) способно упорядочить, чем понятие «небытие», которое приравнено к инобытию. Аналогичный взгляд на пустоту как на экзистенциально значимое инобытие обнаруживается и в текстах Л. Андреева.

2.3.2. Показательным в этом отношении является следующий контекст: *множество прекрасно одетых надменных людей становилось подобно пустоте воздуха под взорами его* («Елезар»). Воздух как явление реальной материальной действительности не является пустым (имеет объем, массу). Можно предположить, что в контексте указывается на исчезновение объектов в поле зрения. Ключ к прочтению данного сочетания мы находим в философии экзистенциализма, где опять же пустота сопрягается с ничто в трактовке Ж.-П. Сартра. Исчезновение объектов, формы философ трактует как «ничто» на фоне «ничтожения»: «Когда я вхожу в это кафе, чтобы найти здесь Пьера, все объекты кафе образуют фон, на котором дан Пьер, перед тем как появиться» [Сартр 2000: 71]. Здесь нет буквального исчезновения — люди исчезают из восприятия, но остаются в действительности, а пустота выступает как аннигилятор действительности, оставляя лишь фокус восприятия — явленное сознанию «это». Физического отсутствия людей нет, но для воспринимающего субъекта они сливаются с фоном, который подвергается «ничтожению»: «Таким образом, то, что дано интуиции, и есть мигание ничто, это — ничто фона, ничтожение которого вызывает форму, требует ее появления и эта форма — ничто, она скользит как некое небытие по поверхности фона» [Там же: 48]. И пустота выступает как фон, который четко высвечивает воспринимаемую субъектом сознания фигуру.

Таким образом, в реконструированной системе взглядов Л. Андреева (его идиолекте) пустота как феномен высшего порядка имеет характеристики, присущие таким по-разному осмысляемым в истории науки и философии категориям, как «ничто» и «небытие».

3. Применение метода концептуального анализа абстрактного имени к конкретным АИ в их динамическом, речевом аспекте позволяет наиболее полно и объективно описать особенности осмысления умопостигаемых сущностей в разных типах языкового сознания как в рамках одной культуры, так и в сопоставительном аспекте. Извлечение проективов через обнаружение стандартных агентов вторичных глаголов и субъектов — носителей признака у прилагательных позволяет установить, что в идиолекте автора пустота являет собой сущность высшего порядка, способную совершать активные действия, что доказывается множеством контекстов с субстантивом в позиции субъекта-агенса. Проведенный анализ показал, что Л. Андреев воспринимает пустоту в качестве аналога категории «ничто», состоящей «на службе» у категории «небытие», для существования которых, однако, непременным условием является наличие человека. Атропоцентрическое понимание пустоты Л. Андреевым коррелирует с ее пониманием в философии экзистенциализма. Перспективным представляется анализ сочетаемости имени *пустота* и в текстах других авторов эпохи Серебряного века, и в текстах, воплощающих иной тип сознания — в философских.

Литература

Алпатов В. М. О языковой картине мира японцев // Историческая психология и социология истории. 2008. № 1. С. 133–141.

Зализняк Анна А., Левонтина И. Б., Шмелев А. Д. Константы и переменные русской языковой картины мира. М.: Языки славянских культур, 2012. 696 с.

КК — Культурные концепты. Арутюнова Н. Д. (отв. ред.). Логический анализ языка. М.: Наука, 1991. 204 с.

Сартр Ж.-П. Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии. М.: Республика, 2000. 639 с.

СЯРП — Словарь языка русской поэзии XX века. Т. VI: Пе — Радость / Отв. ред. Шестакова Л. Л. М.: Языки славянской культуры, 2015. 968 с.

Чернейко Л. О. Лингвофилософский анализ абстрактного имени. Изд. 2-е. М.: УРСС, 2010. 272 с.

Чернейко Л. О. Метафора и метафорическое мышление // Язык. Сознание. Коммуникация: сб. ст. Вып. 63. М.: МАКС Пресс, 2021. С. 40–61.

Чернейко Л. О. Метонимия метафоре: парадокс когнитивной метафоры // Труды Института русского языка им. В. В. Виноградова. 2019б. № 19. С. 35–43.

Чернейко Л. О. Понятия «проекция» и «проективный смысл» в терминосистеме когнитивной лингвистики // Критика и семиотика, 2019а. № 2. С. 158–170.

Шведова Н. Ю. (отв. ред.). Русский семантический словарь. Т. IV. М.: Азбуковник, 2007. 924 с.

L. O. Cherneiko

*Lomonosov Moscow State University
(Russia, Moscow)
avollis@mail.ru*

E. V. Feller

*Lomonosov Moscow State University
(Russia, Moscow)
ekaterina-feller@mail.ru*

**CONCEPTUAL ANALYSIS OF THE ABSTRACT
NOUN “EMPTINESS” (PUSTOTA) IN THE IDIOSYSTEM OF L. ANDREEV
(ON THE MATERIAL OF SHORT STORIES)**

The noun denoting an abstract phenomenon (AN) is its only material embodiment; the ideas society develops about the phenomenon are culturally significant meanings determining the co-occurrence of the AN, allowing to reconstruct the abstraction portrait in all its cultural projections upon empirical experience.

How substantial the phenomenon behind the noun “emptiness” (“pustota”) is for the Russian linguistic consciousness is indicated by its existence in different spheres of culture, hence, in everyday, scientific, philosophical, and artistic types of consciousness.

The article analyses co-occurrence of the AN *emptiness* on the material of L. Andreev’s texts and aims to reconstruct the understandings of the concept and its images, based on the projections of emptiness on physical world objects (sensory images) or better known and understandable abstractions (logical images). The verifiable method used is conceptual analysis, applicable to the AN’s verbal, adjectival, and substantive types of co-occurrence, as well as co-occurrence with prepositions of space.

The analysis shows that in the author’s idiolect, emptiness, a phenomenon of the highest degree of abstraction, acts as a personalized entity (*emptiness embraces*) possessing destructive power (*emptiness extinguished the sun*) but performing differentiation and definition necessary for the world order (*emptiness separates*). Artist and philosopher, Andreev is attracted to the deep metaphysicality of emptiness and sees it as a subject of action, state and relations; hence, the noun turns subject of the sentence or utterance. It allows to reconstruct the portrait of emptiness in the writer’s idiolect on the example of several short stories.

Key words: abstract noun, conceptual analysis, idiolect, language consciousness, emptiness.

References

Alpatov V. M. [About the Japanese linguistic view of the world]. *Istoricheskaya psikhologiya i sotsiologiya istorii*, 2008, no. 1, pp. 133–141. (In Russ.)

Cherneiko L. O. *Lingvofilosofskii analiz abstraktnogo imeni* [Linguophilosophical analysis of the abstract name]. 2nd ed. Moscow, URSS Publ., 2010. 272 p.

Cherneiko L. O. [Metaphor and metaphorical thinking]. *Yazyk. Soznanie. Kommunikatsiya. Sbornik statei. T. 63* [Language. Conscience. Communication. A collection of articles, vol. 63]. Moscow, MAKS Press Publ., 2021, pp. 40–61.

Cherneiko L. O. [Metonymy to metaphor: the paradox of cognitive metaphor]. *Trudy Instituta russkogo yazyka im. V. V. Vinogradova. Vyp. 19. Materialy mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii "Vtorye Grigor'evskie 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 Grigor'ev readings: Neology as a problem of linguistic poetics"]. Moscow, 2019b, pp. 35–43.

Cherneiko L. O. [The concepts of "projection" and "projective meaning" in the terminological system of cognitive linguistics]. *Kritika i semiotika*, 2019a, no. 2, pp. 158–170.

Cultural concepts. Logical analysis of the language. Arutyunova N. D. (ed.). Moscow, Nauka Publ., 1991. 204 p.

Grigor'ev V. P., Shestakova L. L. *Slovar' yazyka russkoi poezii XX veka. Tom VI: Pe — Radost'* [Dictionary of the language of the XX century Russian poetry. Volume VI]. Moscow, Yazyki Slavyanskoi Kul'tury Publ., 2015. 968 p.

Sartre J.-P. *Being and nothingness: An essay on phenomenological ontology.* 1943. 638 p. (Russ. ed.: Preface and note by Kolyadko V. I.) Moscow, Respublika Publ., 2000, 639 p.)

Shvedova N. Yu. (ed.). *Russkii semanticheskii slovar'. Tolkovyi slovar', sistematizirovannyi po klassam slov i znachenii. T. 4* [Russian semantic dictionary. Explanatory dictionary systematized by classes of words and meanings, vol. 4]. Moscow, Azbukovnik Publ., 2007. 924 p.

Zaliznyak Anna, Levontina I. B., Shmelev A. D. *Konstanty i peremennye russkoi yazykovoï kartiny mira* [Constants and variables of the Russian linguistic view of the world]. Moscow, Yazyki Slavyanskoi Kul'tury Publ., 2012. 696 p.

СЕМАНТИЧЕСКИЕ ПРЕОБРАЗОВАНИЯ В ПОЭЗИИ XX ВЕКА

А. В. Гук

Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН

(Россия, Москва)

annagik@yandex.ru

СЕМАНТИЧЕСКИЕ ПРЕОБРАЗОВАНИЯ ОБОЗНАЧЕНИЙ ЭМОЦИЙ В СТИХАХ М. КУЗМИНА

И много разных чувств.

М. Кузмин, 1927.

В работе описываются способы реализации системы наименований эмоциональных состояний в поэтических произведениях М. Кузмина. Эмотивная лексика фиксирует отношение человека к жизненным перипетиям. Эмоциональный ответ получают события, связанные, в первую очередь, с ситуациями влюбленности и всеми элементами этого сюжета: встреча, ожидание, расставание, которые вызывают у лирического героя состояния *грусти, печали, радости*. К эмоциогенным ситуациям также можно отнести творческие процессы (например, создание художественного произведения). Ближайшее контекстное окружение таких наименований, как *печаль, горе, радость, счастье*, позволило выявить следующие тенденции их использования: границы наименования эмоций проницаемы, значение таких слов контекстно обусловлено, можно говорить о диффузности значения, одно и то же событие может вызывать прямо противоположные эмоции. Не все эмоциональные переживания имеют языковое выражение. Буря эмоций выливается в скудный ручеек наименований.

Ключевые слова: поэзия М. Кузмина, эмоциональное поле, проницаемые границы значений слов — наименований эмоций, свето-цветовая характеристика эмоций, предикативная функция существительного.

Лексика, номинирующая эмоции, является одной из ключевых групп поэтического словника М. Кузмина. Об этом свидетельствует поэтическая практика, подкрепленная эстетическими установками поэта, которые нашли отражение в «Декларации эмоционализма». Слова — наименования эмоций образуют крупные словообразовательные поля. Реализация потенциала словообразовательного гнезда связана не только с грамматическими и лексическими характеристиками слов, но

и с особенностями поэтического сознания автора. Идиостиль Кузмина носит ярко выраженный именной характер. Частеречная принадлежность слов в идиостиле распределяется таким образом, что самая крупная группа слов относится к именам существительным и именам прилагательным [Гик 2020а]. И даже если образуются глагольные формы (глаголы, деепричастия), то случаи их использования в тексте единичны. Так, словообразовательное гнездо имени существительного «радость» включает в себя глагол «радоваться» 2¹, наречие «радостно» 12 (в том числе в функции сказуемого, например: *Но это радостно, а не страшно...* (1919)). Не все эмотивы реализуют свои словообразовательные возможности. Отсутствуют глаголы в гнездах: *грусть, печаль*.

Словообразовательное гнездо «любовь» является самым крупным образованием. Здесь мы находим краткие прилагательные, прилагательные, причастия, имя существительное с приложением (*любовь-сиротка*), наречие, наименования субъекта действия мужского и женского рода, причастие, субстантивированные прилагательные и причастия, сравнительную форму прилагательного. Частеречная структура словообразовательных гнезд других эмотивов отчасти совпадает, но имеет и особенности. Обращает на себя внимание несколько моментов: наличие предикативов «тоскливо», «печально», «радостно», «грустно»; отсутствие глаголов, таких как «грустить», «печалиться».

Обратимся к списку однокоренных слов — наименований чувств и эмоций. Самым «главным» чувством лирического героя поэзии становится «любовь» (слово, которое заслуживает отдельного исследования), а далее мы находим такие номинации эмоций, как *счастье, печаль, радость, мука, тоска, горе, грусть, унылость, скорбь, меланхолия*². *Счастье* 60, *печаль* 59, *радость* 52 — это основные чувства, зафиксированные в текстах, они, таким образом, образуют эмоциональный фон произведений поэта.

Мы должны выяснить: являются ли свойства амбивалентности и диффузности значений универсальными для общезыковой картины мира или характеризуют

¹ Все частотные показатели слов и цитаты из стихотворных текстов М. Кузмина приводятся по изданию: [Конкорданс 2005–2015].

² ЛЮБОВЬ 416 (число после каждого слова дает его количественную характеристику), люб 2, любивший 2, любовь-сиротка 1, любовный 40, любовно 5, любовница 2, любовник 11, любовен 1, любоваться 2, любо 2, любить 143, любитель 1, любимый 30, любимый (субст.) 4, любимейший 1, любимее 1, любимая (субст.) 3, любим 10, любивший (субст.) 10; СЧАСТЬЕ 60, счастье 5, счастлив 8, счастливее 1, счастливей 2, счастливейшей 2, счастливо 2; счастливый 21; ПЕЧАЛЬ 59, печален 8, печален 8, печальной 2, печально 9, печальный 25, печаль-тоска 1, опечален 2; РАДОСТЬ 52, радоваться 2, радостен 11, радостней 2, радостно 12, радостно-легко 1, радостный 27, радость 52, радуясь 1; МУКА 43, мучение 1, мученик 5, мученский 1, мученье 3, мучитель 1, мучительный 2, мучить 8, мучиться 5; ТОСКА 31, тоскливо 1, тоскливо-длинный 1, тосковать 13, тоскливый 2, тоскующий 1, тоскуя 4; ГОРЕ 21, горевать 3, горемыка 1; ВОСТОРГ (есть форма мн. ч.) 19, восторженно 1, восторженный 5; ГРУСТЬ 9, грустен 1, грустный 9, грусть 9, грустя 2, взгрустнуться 2; УНЫЛ 2, уныло 6, уныло (в знач. сказ.); унылость, унылый 13, уныл 1, уныние 1; ГОРЕЧЬ 4; СКОРБЬ, скорбнить 1, скорбно 2, скорбный 6, скорбь 18; МЕЛАНХОЛИЧЕСКИЙ 1, меланхолично 1, меланхолия 1.

лишь поэтический мир М. Кузмина? Процессы реализации системы эмоционального поля в стихотворных произведениях зависят от многих переменных, и в частности, от времени написания произведения. В целом, и без учета данных частотного словаря, исследователи отмечали повышенную эмоциональность стихов поэта. Это универсальное свойство связано в принципе с поэтической практикой. Как считают ученые, образная структура стиха и прозы воспринимается и обрабатывается мозгом человека по-разному [Скулачева и др. 2022]. В лингвистических работах последнего времени поднимаются вопросы унификации лексикографического описания эмоциональной лексики [Апресян 1995; Русский семантический словарь 2003], семантических особенностей и национальных предпочтений [Вежбицкая 1996], [Вежбицкая 1999] [Колесов 2017], [Шмелев 2014]. В 2021 году вышла книга Л. Г. Бабенко «Алфавит эмоций. Словарь-тезаурус эмотивной лексики». В издании представлены более 11 тысяч единиц описания. В книге выделены тридцать девять денотативно-идеографических групп (беспокойство, бесстрашие, горе, грусть, доброта, радость и др.). Каждая группа описана по следующим параметрам: эмоциональное состояние, эмоциональное отношение, становление эмоционального состояния и отношения, эмоциональное взаимодействие, внешнее выражение эмоций, эмоциональная характеристика, эмоциональное качество, человек как средоточие и носитель эмоций [Бабенко 2021]. Отдельного исследования, посвященного эмотивам М. Кузмина, до настоящего времени не проводилось.

Семантические преобразования наименования эмоции — это прежде всего результат перестройки его семантической структуры, видоизменение компонентов смысла под влиянием условий поэтического произведения. В результате соотносительности с другими элементами контекста эмоциональный фон произведения устанавливается на определенной «волне». Эмоциональная лексика является примером сложного и нетривиального бытования, смысл и значение слов — наименований эмоций могут меняться от текста к тексту, от произведения к произведению, от времени написания, как мы уже писали. Объективным способом выявления особенностей использования слов в художественном произведении является анализ контекстных связей слов, а также учет высокого уровня индивидуальной интерпретации. Эта лексика призвана обозначить и проявить внутренний мир человека.

Существует стереотип, согласно которому отличительными чертами русского народа считается его склонность к эмоциональному восприятию мира, к пассивности и к фатализму, антирационализму [Вежбицкая 1996: 33–36]. Произведения автора начала XX века — Кузмина — отчасти вписываются в указанную модель.

М. Кузмин обсуждает гносеологическую функцию эмоционализма в «Декларации эмоционализма», напечатанной в 1924 году. Пионерская интерпретация эмоционального творчества сочетается у Кузмина с метаописательной парадигмой романтизма, о чем напоминает Г. А. Морев: «“эмоционализм” сигнализировал <...> о самоидентификации Кузмина с “романтическим типом поэтического творчества” (в терминах Жирмунского). В частности, тем, что само название этого направления принадлежит к метаописательной парадигме романтизма. “Романтический” генезис стиливых и идеологических устремлений Кузмина 1920–х прослеживается также

в декларативном увлечении экспрессионизмом» [Морев 1997: 358]. Безусловно, следует различать лексические средства описания эмоций и другие способы передачи внутреннего мира, вкупе создающие эмоциональность.

Кратко проследим бытование слов с корнем *эмоц-* в русском языке, используя базу Национального корпуса русского языка (НКРЯ). Слова с корнем *эмоц-* фиксируются в НКРЯ достаточно поздно. Родовое наименование — *эмоция* — впервые употреблено П. В. Анненковым в Письме к И. С. Тургеневу (1852–1874). А. А. Потебня в работе «Из записок по теории словесности. Фрагменты» (1870–1880) использует прилагательное «эмоциональный», выстраивая разные виды чувств: «Менее обычные явления производят более смутные восприятия, но более сильные чувства; они слабее в теоретическом, но сильнее в эмоциональном отношении». Таким образом, эмотивы противопоставляются интеллектуальному способу познания мира.

Абстрактное существительное «эмоциональность» появляется в тексте Н. А. Бердяева «Философская истина и интеллигентская правда» (1909). В данной работе это свойство человеческой личности — эмоциональность — оценивается скорее отрицательно: «В русской интеллигенции рационализм сознания сочетался с исключительной эмоциональностью и с слабостью самоценной умственной жизни».

Кузмин в своем манифесте настаивает на гносеологической функции эмоций. Основные положения эмоционализма изложены в Декларации в виде 11 тезисов (выделения полужирным наши — А. Г.): «1. Сущность искусства — производить единственное, неповторимое эмоциональное действие через передачу в единственной, неповторимой форме единственного, неповторимого эмоционального восприятия. <...> 5. Эмоционализм знает, что страстная влюбленность художника в материал его искусства есть лишь **способ эмоционального познания мира**. Профессиональный опыт художника творит из этого материала форму всенародно-обязательную для восприятия его миропознания. 7. Божественный, интуитивный, безумный разум — путеводитель художественной мысли; логически, **научный рассудок допустим только в эмоционально измененном виде**, когда он, будучи, по существу, противоположным разуму, к нему приближается. 8. Выход из общих законов для неповторимой экзальтации (экстаза)» [Кузмин 2001].

Таким образом, Кузмин рассматривает эмоциональную жизнь как единое целое с интеллектуальной и творческой, а также физической составляющей жизни человека и поэта.

Эмоциональное познание мира напрямую связывается с творчеством. Здесь Кузмин вступает в противоборство с утвердившейся точкой зрения, что эмоционализм не позволяет познать мир и сделать его объективное описание. Именно к обратному призывает поэт, который в своих художественных произведениях не стесняется описывать чувства. Многие произведения представляют собой передачу эмоционально заряженных коммуникативных ситуаций. Кузмин предлагает свой сценарий счастья: *О, быть покинутым — такое счастье! / Быть нелюбимым — вот горчайший рок* (1907).

Возможно, что эмоциональные переживания человека возникают до того, как появляются языковые и концептуальные структуры, которые могут их описать

и проявить. Отсюда, как нам кажется, и проистекает важное свойство наименований эмоций — их диффузность. Связанные сочетания также могут передавать эмоциональное состояние человека: *Так же сердце ныло тупо, отдаваясь и грустя* (1907). Фразеологизм «сердце ноет» передает состоянию тревоги, тоски, грусти.

Эмоциональная палитра поэта не выходит за рамки шаблонных формул (весело — печально; тоска — печаль («<...> *Нас там не достигнет ревнивица рука, / Нас там не догонит печаль-тоска*» (1909–1910)) и др.). Однако интенсивность эмоций передается специфическими грамматическими и лексическими средствами. Наименования эмоций Кузмин вводит в конструкции с антонимическими парами (например, *Но это радостно, а не страшно...* (1919)), выстраивает однородные члены предложения из различных наименований эмоций. Особенно ярко работают звуковые приемы автора (повтор начальных букв и слогов, однокоренные слова, с антонимичными приставками, намеренно сгущающие краски и находящиеся на грани стилистического баланса).

Корневой повтор выполняет не только функцию звуковой инструментовки, но и служит показателем интенсивности чувства (например, «*злости злой*»), а также может нивелировать чувство — оксюморонный повтор с отрицанием (*Печаль не кажется печальной* (1912–1913); *И печалью беспечальной* (1912–1913)). Такой «механический» звуковой повтор, с одной стороны, упрощает стилистическую систему поэта, с другой стороны — становится ярким индивидуальным приемом, совмещающим разговорность и «простоту» стиля с интенсивностью и естественностью выражения внутренних переживаний. Звуковые соответствия могут занимать всю строку: *У печали на причале* (1907) (внутренняя рифма); *Ни полные простой печали* (1913); *Не верь печальному певцу* (1916); *Какая чахлая печаль* (1920).

Можно ли сказать, что наименования чувств представляет собой систему? Ср. идею Ю. Д. Апресяна о наличии семантического примитива для каждой из семи систем человека, характеризующие свой лексикографический тип [Апресян 1995]. Если выделить такой тип, то все наименования чувств должны обладать общими грамматическими, семантическими свойствами. В поэтическом языке также вырисовываются свои способы бытования эмотивов.

В результате анализа стихотворных контекстов стало очевидным, что Кузмин рассматривает сердце в качестве специфического двойника физиологического органа, в котором размещены чувства: *Печали сердца, тающая сладость / Так крепко скрыты от людских очей, / Что им не видны ни печаль, ни радость, / Ни пламень трепетной души моей — // И кажется спокойной моря гладь / Там, где пучин должно бы избегать* (1903); *Вот болезнь для сердца, скука да печали* (1907); *В сердце темная тревога и тоски покорной муть* (1907); *Сердце болит от печали* (1914).

Виртуальный орган сердце, как вместилище чувств, обладает некоторыми физическими свойствами (например, может испытывать боль)³.

³ Как показывает исследование Е. Урысон, «в перечень органов “наивной анатомии” наряду с обычными органами могут входить сущности двух типов: нематериальные, невидимые органы (душа) и обычные, материальные органы, которым приписываются особые функции, имеющие отношение к психике человека (ср. сердце)» [Урысон 2003: 27].

Действительно, в поэтической картине мира Кузмина чувства человека помещаются в сердце. Несколько раз еще один физический орган — печень — соревнуется с сердцем и душой. По традиции, пришедшей из древнегреческого эпоса, печень — средоточие жизненной силы; по Платону также считается источником отрицательных эмоций (в первую очередь, гнева, зависти и жадности). «В античной философии печень стала посредником между интеллектуальной и “животной” сторонами человека — умом и желудком, главнымместилищем чувственности и аффектов, привилегированным источником вещей снов и знамений» [Мароши 2016].

Связь печени с огнем сохранилась в этимологии русской «печени»: «пéчень ж., род. п.-и, укр. печінка, др.-русск., цслав. печень ѣпар, чеш. pečenka “жаркое”, польск. pieczeń “жаркое”. От пеку́, печь (Ми. EW 234; Младенов 421; Мейе, Ёт. 432; Преобр. II, 54). Ср. лит. kėpenos ж. мн. “печень”: керù, кèртì “печь”, первонач. “жареная печень” (Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. Том III, М., 1987. С. 255–256). Таким образом, этимологическое и звуковое соответствия связывает печень и печаль (печаль печет): *Печаль, помедли, не томи* (1918); *Печени моей не томи, Федра!* (1921); *Словно от темной печени* (1923); *У печени и вьется и зовет* (1926); *Ты по печени ударь, по сердцу!* (1927).

Однако, печет/томит не только печаль, но и грусть (грусть у Даля толкуется через печаль: «Грусть ж., скорбь, горечь, печаль, тоска, томленье...» Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. I., М., 1994). Это наименование встречается в контекстах с отрицанием: «*Сердце грустью не томи!*» (1909); *Не томясь и не грустя* (1921).

Мы пришли к выводу, что анализ групп эмоций лучше провести по следующему плану: метафорические модели, окружение (расположение в качестве однородных членов); особенности сочетаемости (в том числе оксюморонные конструкции).

Основными метафорическими моделями являются следующие: болезнь — чувство (грусть, печаль). «Грусть» как болезнь, ее можно излечить: *Канон священный, благостный / всю грусть может излечить*; от «грусти» можно умереть: *смерть Антиноя от грусти томящей* (1902); *Сердце болит от печали* (1914).

Жидкость (мутная вода) — чувство (тоска): *В сердце темная тревога и тоски покорной муть* (1907).

Огонь (лампада) — чувство (тоска): *Тоски лампада* (1908–1909).

Вещь — чувство (тоска): *Отбрось тоску, коснись струны перстами* (1908–1909).

Растение и его плоды — чувство (тоска): *Тоску и ненависть посеяв* (1919).

Животное (птица) — чувство (печаль): *Печаль с надеждой руки соплетают И лебедями медленно летают* (1909). Кузмин использует творительный сравнения (лебедями) [Гик 2020б], предварительно наделив чувства атрибутами человека — руками.

Человек (социальный план) — чувства (печаль): *Лишь ты, печаль, испытанный наперсник* (1903); *Но ты, печаль, мне радость принесла* (1903); *Места нет печали хмурой* (1927).

Предметы (корабль) — чувства (печаль): *Печаль отгоним рядом шлюз* (1908–1910).

Ветер, буря, гроза — чувства (печаль): *В покой, где веяла печаль* (1908–1910).

Растения, их свойства — чувства (печаль): *Какая чахлая печаль* (1920).

Таким образом, анализ материала показал, что метафоризации в большей степени подвергаются эмотивы печаль и грусть.

Окружение слова позволяет выстроить картину внутренних состояний человека. В одних и тех же контекстах часто как однородные члены предложения располагаются слова: *грусть, печаль, надежда, леность, томление, истома, томление: Не томясь и не грустя* (1921). Связанные контекстом (но семантически противоположные или находящиеся в состоянии дополнительного распределения) эмоции раскрывают неоднозначную картину эмоциональной жизни лирического героя: *Что им не видны ни печаль, ни радость* (1903); *Но ты, печаль, мне радость принесла* (1903); *Страсть и печаль, как воск от огня, смягчаются* (1907); *Не печально, не весело, не гадаем* (1907); *Будь холоден, жесток, печален, жарок* (1908–1910); *В моей тоске, в моей печали* (1908/1909); *Ах, печали, ревности, сомненья!* (1908–1909); *Спустилась ясность и печаль святая!* (1908–1909); *печальный отрок, горестен и мил* (1908); *Когда-то я, печальный и угрюмый* (1903); *Не радостен, но и не скучен* (1912–1913); *Мы ждем, и радостны, и робки* (1913); *Пел любви своей печаль* (1912–1913); *Печалью взвившись, спадает весельем... / Глубже и чище родной исток...* (1916); *Ни весел, ни печален* (1924).

Определения грусти: *томящая, шумная, ночная, злая, осенняя* — характеризуют эмоцию с различных точек зрения.

Эмоциональное состояние человека часто наделяется световой и цветовой характеристикой. То есть эмоция получает световую характеристику. Ю. Д. Апресян замечает о важном — световом — аспекте концептуализации эмоциональных отношений: «В целом положительные эмоции (любовь, радость, счастье и др.) светлые, отрицательные (ненависть, тоска, гнев, страх) темные» [Апресян 1995: 52].

У Кузмина радостные чувства — светлые: *И встал старец, светел и радостен* (1902). Кроме того, положительное состояние внутреннего мира связывается с верхом — восхождением: *Мечты всё радостней, всё выше* (1908–1909).

Световая характеристика может стать оксюморонной. Возникает идея светлой печали: *Печальную светлость неся с собой* (1906); *светлую печаль* (1905–1908); *Какой печальной светлую страной* (1908–1909). В одном контексте находим противоположную характеристику одного явления: взор человека светел и печален, а архитектурное сооружение — темно и печально: *Лукавый взор был светел и печален* (1908) (ср. *Печален взор его лукавый* (1915)); *Собор был темен и печален* (1909–1910).

Краткое прилагательное *печален* сочетается также с определением внешности человека: *Тенор, толст и печален* (1914).

Оксюморонные и диффузные строки Кузмина отсылают к стихам А. С. Пушкина: *На холмах Грузии лежит ночная мгла; / Шумит Арагва предо мною. / Мне грустно и легко; печаль моя светла; / Печаль моя полна тобою, / Тобой, одной тобой...* (1829). Таким образом, Кузмин использует образную систему, стирающую переход от одного чувства к другому, опираясь в том числе и на пушкинские строки.

Из поэтического контекста мы понимаем, какие явления жизни вызывают радостные чувства: *Радостна поступь богов, легка, весела их осанка* (1904); *радостным, бодрым и смелым зрю я блаженного мужа* (1904); *Как радостна весна в апреле* (1911); *Мне радостен и день ночлежный* (1914); *Разве не радостен скрип пера* (1919); *Как бодро, радостно, затейно / Веселье расцветает вдруг* (1922).

Оксюморонные сочетания говорят о синкретичности чувств, испытываемых человеком — **радостная печаль, радостно и больно, тягостный и радостный**: *по тягостным и радостным дорогам* (1909); *радостный стон* (1913); *Завтра Пасха, запах воска, / Запах теплый куличей. / Прежде жизнь моя текла так / Светлой сменой точных дней, / А теперь один остаток Как-то радостно больней* (1916); *Один восторг, одно волнение / Сулит летучее движение, / Где радостна сама печаль* (1924)⁴.

Как парафразу пушкинских строк (*Мне грустно и легко; печаль моя светла* 1829) с элементом игры можно рассматривать строки Кузмина: *Печаль моя — упорна и тупа* (1906–1907).

Находиться в состоянии печали могут и природные объекты, например, деревья — ива: *Была ль та песня о печальной иве* (1908–1910).

Предикативные конструкции также выстроены по принципу сопоставления несопоставимого: *Мне и радостно и глупо* (1911–1912); *Боже, двух жизней мало, / Чтобы все исполнить. / Двух, трех, четырех. / Какую вспахать пашию, / Какую собрать жатву. / Но это радостно, а не страшно...* (1919).

Амбивалентность чувства проявляется в контекстах: *сладостная грусть; Любовью полн, и тщетен грустный ропот* <1908–1909>; *в грусти шумной кабака*.

Обращают на себя внимание конструкции с отрицанием: *Не печально, не весело, не гадаем — / Покуда здесь ты, со мной побудь* (1907).

Предикативы-антонимы поднимают градус неопределенности, зыбкости внутреннего состояния, душевной опустошенности: *Ни весел, ни печален, / Посеял садовод траву / На выступе развалин*. Это глобальная эстетическая установка поэта — неопределенность, подвижность, легкость перехода от одного чувства к другому — дает свободу выражения, потенциально содержит различные способы реализации внутренних ощущений. Не случайно поэт использует наречие «блаженно»: *Я мог бы, мог!.. Напрасный бред! / Надежде верить и не верить, / Томительно ловить ответ / В твоих глазах прозрачно серых, / Взлетать и падать... Жар и лед... / Живое все — блаженно шатко. — / Таких восторгов не дает / Кабалистическое счастье* (1924).

Среди грамматических особенностей функционирования эмотивов отметим использование имени существительного «печаль» в номинативном предложении: *Ложится снег... Печаль во всей природе* (1912). Существительное «печаль» формально является подлежащим, но это событийное имя, и оно по смыслу эквивалентно предикату и может быть перифразировано с помощью конструкций с глаголом или предикативом (категорией состояния).

⁴ *Воспоминаньями смущенный, Исполнен сладкою тоской*, Пушкин.

Печаль употребляется в стихах и в значении `забота`: *Чужды печали, шли наши дни* (1909). В этом же значении и в форме мн. ч.: *Ах, печали, ревности, сомненья!* (1908–1909).

Определяемые слова при существительном *печаль* показывают, как различные явления свободно наделяются названной характеристикой: *берег* (1896–1897); *вечер* (1903); *любовь* (1904–1905); *мысли* (1906); *светлость* (1906); *бремя* (1907); *ханжи* (1908); *рок* (1908); *отрок* (1908); *мечты* (1908–1909); *закат* (1908–1909); *страна* (1908–1909); *ива* (1908–1909), *могила* (1909); *раздолье простора* (1909); *вдовица* (1912–1913); *печаль* (1912–1913), *певец* (1916); *ад* (1917); *тризна* (1921), *дни* (1921), *маг* (1924). Можно утверждать, что это не постоянные характеристики объектов, а отношение лирического героя к ним.

Печаль включается в сравнительные конструкции и как предмет, и как объект сравнения: *Слезы как печаль* (1905); *Одна слеза, как тяжкая печаль, / Тяжелая, свинцово с век скатилась* (1916).

В стихотворении из цикла «Александрейских песен» «Есть у меня...» (1905) выстраиваются соответствия между эмоциональным состоянием человека и цветом его одежды. К световой характеристике добавляется цветовая. *Печаль* — темно-синяя; *радость* — ярко-красная; *разлука* — белая: *Есть у меня / темно-синее платье. / заткано, заткано / серебром с жемчугами: / жемчуги как слезы, / слезы как печаль — / темно-синее платье. <...> // золото как радость — / ярко-красное платье. <...> // прозрачное, легкое, / как снег на горах, / как облако зимою, — / белое платье. / Его я надела, / когда мне сказали, что ты любишь другую.*

Таким образом, эмоциональная картина мира стихотворений Кузмина характеризуется разнообразием и целостностью. Однако значимость и подробность описания внутреннего мира с помощью эмотивов уменьшается от книги к книге. Основой мироощущения остается любовь, а вот наименования других эмоций в поздний период творчества становятся точечными. Семантика эмотивов остается диффузной, используется в контекстах со звуковой инструментальной, употребляется в оксюморонных сочетаниях.

Литература

Апресян Ю. Д. Образ человека по данным языка: попытка системного описания // Апресян Ю. Д. Избранные труды. Т. 2 Интегральное описание языка и системная лексикография. М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. С. 348–386.

Бабенко Л. Г. Алфавит эмоций: словарь-тезаурус эмотивной лексики. Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый, 2021. 432 с.

Вежбицкая А. Семантические универсалии и описание языков. М., 1999. 780 с.

Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание [Текст] / А. Вежбицкая. М: Русские словари, 1996. 416 с.

Гик А. В. Грамматика идиостиля М. Кузмина (словарный аспект) // Соколовские чтения VI. Материалы международной научной конференции МГУ. М., 2020. С. 140–174.

Гик А. В. Сравнительные обороты в конструкции с „как” в поэзии М. Кузмина // Коммуникативные аспекты грамматики и текста II / Pod redakcją Doroty Chudyk, Anny Stasienko. Wydawnictwo uniwersytetu Rzeszowskiego. Rzeszów, 2020. С. 23–30.

Колесов В. В. Грусть-тоска в русском языковом сознании // Мир русского слова. № 4. 2017. С. 5–13.

Конкорданс к стихам М. Кузмина. В 4-х томах. / Сост. А. В. Гик. М., 2005–2015.

Кузмин М., Радлова А., Радлов С., Юркун Юр. Эмоционализм. Декларация эмоционализма // Литературные манифесты: От символизма до «Октября» / Сост. Н. Л. Бродский и Н. П. Сидоров [Переиздание 1924-го года]. М.: «Аграф», 2001. С. 316–319.

Мароши В. В. К мифопоэтике печени в европейской и русской литературе // Имагология и компаративистика. 2016. № 1. С. 128–152.

Морев Г. А. К истории юбилея М. А. Кузмина 1925 года // Минувшее: Исторический альманах. М.; СПб., 1997. 21. С. 351–375.

НКРЯ — Национальный корпус русского языка [Электронный ресурс]. URL: <https://ruscorpora.ru/>

Скулачева Т. В., Слюсарь Н. А., Костюк А. Э., Липина А. А., Латынов Э. И., Королева В. М. Восприятие стиха и восприятие прозы: экспериментальное исследование // Труды института русского языка им. В. В. Виноградова. 2022. № 1. С. 121–138.

Тимофеев А. Г. Вокруг альманаха «Абраксас»: (Из материалов к истории издания) // Русская литература. 1997. № 4. С. 191–192.

Урысон Е. В. Проблемы исследования языковой картины мира. Аналогия в семантике. М.: Языки славянской культуры, 2003. 224 с.

Чувства, эмоциональные состояния, их проявления. Свойства и склад личности // *Русский семантический словарь*. Толковый словарь, систематизированный по классам слов и значений / Под общей редакцией академика Н. Ю. Шведовой. Т. 3. М.: Азбуковник, 2003. С. 228–271.

Шмелев А. Д. Грусть и печаль: сходства и различия // Русская речь. 2014. № 1, 44–51.

A. V. Gik

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

SEMANTIC TRANSFORMATIONS OF EMOTION DESIGNATIONS IN THE POETRY OF M. KUZMIN

The paper describes ways of implementing the system of names of emotional states in the poetic works by Mikhail Kuzmin. Emotive vocabulary captures a person's attitude to life's vicissitudes. An emotional response is received by events connected, first of all,

with situations of falling in love, and all the elements of this plot: meeting, waiting, parting, which cause the lyrical hero to feel sadness, joy. Emotional situations can also include creative processes (for example, the creation of a work of art). The immediate contextual environment of such names as sadness, grief, joy, happiness made it possible to identify the following trends in their use: the boundaries of the names of emotions are permeable, the meaning of such words is contextually determined, we can talk about diffuse meaning, the same event can cause directly opposite emotions. Not all emotional experiences have a linguistic expression. A storm of emotions results in a meager trickle of names.

Key words: poetry by Mikhail Kuzmin, emotional field, permeable boundaries of the meanings of the words-names of emotions; light-color characteristic of emotions, predicative function of a noun.

References

Apresjan Yu. D. [The image of a person according to language: an attempt at a systematic description]. Apresjan Yu. D. *Izbrannyye trudy. Vol. 2. Integral'noye opisaniye yazyka i sistemnaya leksikografiya* [Selected works. Integral description of language and system lexicography]. Moscow, Shkola "Yazyki Russkoi Kul'tury" Publ., 1995, pp. 348–386. (In Russ.)

Babenko L. G. *Alfavit emotsii: slovar'-tezaurus emotivnoi leksiki* [The alphabet of emotions: a dictionary-thesaurus of emotive vocabulary]. Ekaterinburg, Moscow, Kabinetnyi Uchenyi Publ., 2021. 432 p.

Chuvstva, emotsional'nyye sostoyaniya, ikh proyavleniya. Svoistva i sklad lichnosti [Feelings, emotional states, their manifestations. Properties and type of personality]. *Russkiy semanticheskii slovar'. Tolkovyy slovar', sistematizirovanny po klassam slov i znachenii* [Russian semantic dictionary. Explanatory dictionary, systematized by classes of words and meanings]. Shvedova N. Yu. (ed.), vol. 3. Moscow, Azbukovnik Publ., 2003, pp. 228–271. (In Russ.)

Gik A. V. [Comparative turns in constructions with "how" in the poetry of M. Kuzmin]. *Kommunikativnyye aspekty grammatiki i teksta II. Pod redakcyą Doroty Chudyk, Anny Stasienko* [Communicative aspects of grammar and text II. Dorota Chudyk, Anna Stasienko (eds). Rzeszów, Rzeszów Univ. Publ., 2020, pp. 23–30. (In Russ.)

Gik A. V. [Grammar of M. Kuzmin's idiosyle (dictionary aspect)]. *Sokolovskiye chteniya VI. Materialy mezhdunarodnoy nauchnoi konferentsii MGU* [Sokolov's Readings VI. Materials of the international scientific conference, Moscow State Univ.]. Moscow, 2020, pp. 140–174. (In Russ.)

Kolesov V. V. [Grus'-toska in the Russian language consciousness]. *Mir russkogo slova*, no. 4, 2017, pp. 5–13. (In Russ.)

Konkordans k stikham M. Kuzmina [Concordance to the verses of M. Kuzmin.]. In 4 vols. Gik A. V. (comp.). Moscow, 2005–2015.

Kuzmin M., Radlova A., Radlov S., Yurkun Yu. [Emotionalism. Declaration of emotionalism]. *Literaturnyye manifesty: Ot simvolizma do "Oktyabrya"* [Literary manifestos: From Symbolism to "October"]. Brodskii N. L., Sidorov N. P. (comp.). Reprint of 1924. Moscow, Agraf Publ., 2001, pp. 316–319. (In Russ.)

Maroshi V. V. [On the mythopoetics of the liver in European and Russian literature]. *Imagologiya i komparativistika* [Imagology and comparative studies], 2016, no. 1, pp. 128–152.

Morev G. A. [To the history of the anniversary of M. A. Kuzmin in 1925]. *Minuvsheye: Istoricheskiy al'manakh* [The past: Historical almanac]. Moscow, St. Petersburg, 1997, pp. 351–375. (In Russ.)

Shmelev A. D. [Grust' i pechal': similarities and differences]. *Russkaya rech'*, 2014. no. 1, pp. 44–51. (In Russ.)

Skulacheva T. V., Slusar' N. A., Kostyuk A. E., Lipina A. A., Latypov E. I., Koroleva V. M. [Perception of verse and perception of prose: An experimental study]. *Trudy Instituta russkogo yazyka im. V. V. Vinogradova* [Proceedings of the V. V. Vinogradov Russian Language Institute]. Moscow, 2022, no. 1, pp. 121–138. (In Russ.)

Timofeev A. G. [Around the almanac “Abraxas” (From materials to the history of publication)]. *Russkaya literatura*. Moscow, 1997, no. 4, pp. 191–192. (In Russ.)

Uryson E. V. *Problemy issledovaniya yazykovoi kartiny mira. Analogiya v semantike* [Problems of the study of linguistic worldview. Analogy in semantics]. Moscow, Yazyki Slavyanskoi Kul'tury Publ., 2003. 224 p.

Wierzbicka A. *Semanticheskiye universalii i opisaniye yazykov* [Semantic universals and description of languages]. Moscow, Yazyki Russkoi Kul'tury Publ., 1999. 780 p.

Wierzbicka A. *Yazyk. Kul'tura. Poznaniye* [Language. Culture. Cognition]. Moscow, Russkie Slovarei Publ., 1996. 416 p.

Н. А. Фатеева

Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН

(Россия, Москва)

nafata@rambler.ru

СЕМАНТИЧЕСКИЕ ПРЕОБРАЗОВАНИЯ В КОНТЕКСТАХ С НАРЕЧИЯМИ В ПОЭЗИИ БОРИСА ПАСТЕРНАКА

Проявлено

Вечностью, разом, взброс.

(Б. Пастернак)

В поэзии Пастернака обращает на себя внимание обилие словосочетаний с наречиями, которые наряду со своим основным значением передают идею интенсивности. Данное явление было отмечено исследователями поэзии Пастернака и прежде всего А. К. Жолковским в работе «“Обстоятельства великолепия”: об одной пастернаковской части речи» (1980). В нашей статье такие нестандартные пастернаковские контексты с наречиями анализируются с точки зрения семантических преобразований, а также качественно-количественного синкретизма и синестезии. Отмечается, что у Пастернака полнота и предельность действия или высокая степень проявленности признака обозначается каждый раз по-разному, в зависимости от семантики глагола или другого определяемого слова (лексическая функция Magn), иногда наречная группа представляет собой фразеологизм. При этом наречия, синтезирующие в себе качественное и количественное значение, нередко несут в себе идею хаотичности, беспорядочности, импровизационности, случайности, которая отражает полноту и «великолепие» пастернаковского мира (ср. *врасплох, впопыхах, наугад, наобум, невпопад, на авось*).

Наречия не только создают семантическое смещение в контексте, внося в него смысловой оттенок интенсивности и импровизационности, но и обнаруживают персонифицирующее значение. Олицетворяющим элементом при этом могут являться только наречия (*Разгневанно цветут каштаны*), но в большинстве случаев наречие создает персонификацию вместе с глаголом, т. е. наречие интенсифицирует глагольную метафору, что иногда сопровождается и паронимией, сшивающей всю строку: *На побежденной мостовой / Устало тополя толются*. Персонификация также сочетается с интенсивностью и предельностью признака (*Где день в красе земной / Сгорел скоростижно*).

Демонстрируется, что идиостилевой значимостью для Пастернака обладают наречия *настежь* и *насквозь*, первое связано с «открытостью и распахнутостью во всей полноте», прежде всего по отношению к будущему, второе — с пронизательностью и даром предвиденья. Также показывается, как благодаря наречиям формируется целостная структура текста. Примером служит наречие *опять*, которое в собрании сочинений Пастернака встречается 68 раз. Особо иллюстративными оказываются строфы из третьей части «Волн», где анафорическое *опять* буквально пронизывает текст *насквозь*, задавая в нем ямбическую структуру.

Ключевые слова: наречие, нестандартное словосочетание, интенсивность, качественно-количественный синкретизм, персонификация, структура текста.

Исследователи поэзии Пастернака не раз обращали внимание на обилие в ней словосочетаний с наречиями, которые наряду со своим основным значением передают идею интенсивности. Раньше всех эту особенность пастернаковского стиля отметил А. К. Жолковский в работе «“Обстоятельства великолепия”: об одной пастернаковской части речи» [Жолковский 1980]. Ученый пишет, что по своей тематике наречия воплощают в себе один из ведущих инвариантов поэта «великолепия, ослепительной яркости и интенсивности существования», а также отмечает «количественную внушительность списка: более 90 разных слов, более 150 словоупотреблений» [Там же] (подсчеты проводились по изданию: Б. Пастернак. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1965).

Наречия и конструкции с ними стали и центральной темой работ белорусской исследовательницы В. К. Голубевой, которая обращает особое внимание на нестандартность наречных сочетаний и на семантический синкретизм определительных наречий [Голубева 2014; 2015].

В статье мы попробуем на основе вышеназванных работ проанализировать пастернаковские контексты с наречиями с точки зрения семантических преобразований. В первом же стихотворении, открывающем часто сборники Пастернака, находим наречие *навзрыд*, которое образует нестандартные сочетания за счет эллипсиса: можно *плакать навзрыд*, но словосочетание *писать стихи навзрыд* можно только воспринять, держа в памяти глагол *плакать* из первой строки — значит, здесь мы уже имеем семантически преобразованное словосочетание. В конце же стихотворения *стихи* уже как бы сами собой *слагаются навзрыд*, что подготовлено начальными строками (это конверсив от *писать навзрыд*):

Февраль. Достать чернил и плакать!
Писать о феврале *навзрыд*,
<...>
И чем случайней, тем вернее
Слагаются стихи *навзрыд*¹ (1912, 1928)

¹ Тексты Пастернака цитируются по изданию: Пастернак Б. Л. Собр. соч. в 5-ти тт. М., 1989–1992, Т. 1, 2, 3.

Заметим, что *навзрыд* здесь имеет не только качественное значение ('громко, с рыданиями'), но и количественное, которое выражает интенсивность подразумеваемого действия, т. е. мы имеем дело с качественно-количественным синкретизмом.

Когда же в книге «Сестра моя — жизнь» мы вновь встречаем это наречие, то оно уже лишено квалификации действия (писать стихи или плакать), что позволяет помыслить расширительно любой глагольный предикат, которому можно присвоить признак крайнего напряжения и эмоциональной предельности — т. е. мы имеем дело уже с полным эллипсисом:

К губам поднесу и прислушаюсь,
Все я ли один на свете, —
Готовый *навзрыд* при случае, —
Или есть свидетель (1917)

Еще один раз это наречие встречается в контексте из поэмы «Лейтенант Шмидт», где все тот же эллипсис, но здесь *навзрыд* уже замыкает ряд из трех наречий, которые обозначают предельную интенсивность их основного семантического признака (*навекы, наповал, навзрыд*):

Вдруг, как снег на голову, гул
Толпы, как залп, стегнул
Трехверстовой гранит
И откатился с плит.
Ура — ударом в борт, в штурвал,
В бушприт!
Ура *навекы, наповал,*
Навзрыд!
Над крейсером взвился сигнал:
КОМАНДУЮ ФЛОТОМ. ШМИДТ (1926–1927)

Из-за тройного повтора возникает даже чувство, что в данных наречиях эмоциональный смысл интенсивности преобладает над исходным ('навсегда' + 'сразив одним ударом; очень сильно' + 'громко, судорожно (о плаче)') и становится подобным междометному.

Встает вопрос, только ли Пастернак перестает связывать *навзрыд* непосредственно с плачем и рыданиями? НКРЯ дает нам отрицательный ответ на этот вопрос, так как у Северянина находим оксюморонное «смеялся навзрыд» (1910), «навзрыд истомилась ты» (1915) у Шершеневича, у Маяковского «Уже обезумевшая, / уже навзрыд, / вырываясь, молит душа» (1915–1916), а у Цветаевой, как и у Пастернака *навзрыд* используется без глагола:

Но если — не сочти, что дразнит
Слух! — любящая — чуть
Отклонится, но если *навзрыд*
Ночь и кифарой — грудь... (1922)

С несколько другой смещенностью значения мы имеем дело в контексте из книги «Второе рождение»:

Я вздрогну, я вспомню союз шестисердый,
Прогулки, купанье и клумбу в саду.

Художницы робкой, как сон, крутолобость,
С беззлой улыбкой, улыбкой *взахлеб*,
Улыбкой, огромной и светлой, как глобус,
Художницы облик, улыбку и лоб (1931)

Здесь наречие *взахлеб* определяет не, как мыслится, глагольный предикат (*рассказывать, хвалить, рыдать, смеяться*), а существительное (*улыбка*), которое по своим категориальным качествам не несет значения процессуальности, проявляющей интенсивность признака. Однако это смещение преобразует портрет художницы (первой жены Пастернака), внося в него подвижность, а благодаря и звуковой огласовке (*С беззлой улыбкой, улыбкой захлеб*) — целостность. При этом в наречии *взахлеб* также обнаруживается качественно-количественный синкретизм.

Что касается контекстов с *взахлеб* из НКРЯ, то там встречаются только глагольные словосочетания, однако уже после Пастернака, но зато с необычными глаголами. Ср.: у Юнны Мориз, где используется еще одно наречие *взасос*, в котором также выражена предельная интенсивность признака:

Курят *взахлеб*,
взасос,
До диафрагм,
до слез (1960)

а также ранее у С. В. Петрова (1942) с неожиданным глаголом речи «заматерится»:

То слезы льет во все глаза,
а то *взахлеб* заматерится.

Нестандартные наречные словосочетания могут возникать и благодаря синестезии, как например в контексте из книги «Сестра моя — жизнь», где сливаются звуковое и зрительное восприятие:

Звон ведер сшиблен *набекрень*.
О, что за жадность: неба мало?!
В канаве бьется сто сердец.
Гроза сожгла сирень, как жрец (1917)

Набекрень выражает здесь не столько интенсивность, сколько неупорядоченность и спонтанность, которая присуща миру Пастернака и о которой мы будем еще говорить. Важно также, что *набекрень* здесь не связано с головным убором,

и эта неожиданная связь со «звоном» высвечивает в данном наречии разговорный оттенок, который также присущ и ранее рассматриваемым *навзрыд*, *взахлеб*, *взасос*. Из контекстов, напрямую не связанных с «шапкой набекрень», в НКРЯ обращают на себя внимание «губы набекрень» у В. Нарбута (1919):

И пришла чернявая, безусая
(рукоять и губы *набекрень*)
Муза с совестью (иль совесть с музою?),

не совсем понятный «пешеход зрочка весь набекрень» у В. Шершеневича:

Огромный снегом занесенный площадь
И пешеход зрочка весь *набекрень* и ниц (1919)

и «валится ночь набекрень» у Нины Хабиас (1921):

Ящерицей щурится лесенка
Валится ночь *набекрень*
Прежнюю пенку плесени
Не замолить стене.

Наречия не только создают семантическое смещение в контексте, внося в него смысловой оттенок интенсивности, но и могут обнаруживать в нем персонифицирующее значение: ср. *Разгневанно цветут каштаны* (1927); *Безутешно струятся ручьи* (1943); *Повсюду ретиво Рос орешник* (1931). В вышеприведенных примерах олицетворяющим элементом являются только наречия, но в большинстве примеров наречие создает персонификацию вместе с глаголом, т. е. наречие интенсифицирует глагольную метафору, что иногда сопровождается и паронимией, сшивающей всю строку:

На побежденной мостовой
Устало тополя толятся (1931)

Персонификация также сочетается с интенсивностью и предельностью признака, что делает глагольную метафору еще более выразительной. Так в контексте

Уходим. За спиной —
Стеною лес недвижный,
Где день в красе земной
Сгорел *скоропостижно* (1956)

в глаголе *сгорел* в смысле 'быстро умер, скончался после тяжелой болезни' акцентируется семантический признак быстроты, который создает основу значения наречия *скоропостижно*.

Хотелось бы обратить еще внимание на контекст, который разбирается также в работе [Голубева 2015]. Это слова Иисуса из стихотворения «Гефсиманский сад» (1949) книги «Стихотворения Юрия Живаго»:

Учеников оставив за стеной,
Он им сказал: «*Душа скорбит смертельно,*
Побудьте здесь и бодрствуйте со мной».

Как пишет В. К. Голубева, «значимость его слов превращает компактное по форме и семантически ёмкое наречие *смертельно* в конденсатор актуальных для автора смыслов. Качественно-количественный синкретизм адвербиальной лексики позволяет ей, с одной стороны, сконцентрировать в себе неизмеримую силу отчаяния Христа, знавшего о своей участи, с другой — указать на причину такого внутреннего состояния через отсылку к идее смерти» [Там же: 243]. Важно отметить, что слова Иисуса у Пастернака — это цитата из Евангелия от Матфея (26:38).

Этот контекст можно сравнить с более ранним из поэмы «Спекторский», где *смертельно* означает только крайнее отрицательное состояние (не связанное со смертью), но в то же время создает возможность персонификации:

Где среди травы, тайком, наедине,
Дорожку к дому огненно наохрив,
Вечерний сплав *смертельно* леденел,
Как будто солнце ставили на погреб (1925–1931)

У Пастернака полнота и предельность действия или высокая степень проявленности признака обозначается каждый раз по-разному, в зависимости от семантики глагола или другого определяемого слова (лексическая функция Magn), иногда даже наречная группа представляет собой фразеологизм:

Но эти розы на боку
Несут *во весь опор* (1917)
Больной следит. Шесть дней подряд
Смерчи беснуются *без устали* (1918–1919)
Целься, все кончено! Бей меня *влет* (1928)
Всю ночь вода трудилась *без отдышки* (1923)
Бессрочно и тысячеверстно
Шли дни под бризантным дождем (1925)
Я ж выболтаюсь *вдрызг* (1926–1927)

При этом пары «глагол — наречие», выражающее интенсивность признака, могут быть индивидуально-авторскими и усиливать эту интенсивность и предельность в антонимическом контексте. Ср.:

Как *усыпительно* — жить!
Как целоваться — *бессонно!* (1917)

Здесь хиазматическая конструкция выделяет два противоположных по своей семантике, но единых по корню наречия, причем акцент за счет позиции делается на втором, которое связано с глаголом *целоваться*.

В поэзии Пастернака, как уже отмечали исследователи (А. К. Жолковский, В. К. Голубева), наречия, синтезирующие в себе качественное и количественное значение, нередко несут в себе идею хаотичности, беспорядочности, импровизационности, случайности, которая отражает полноту и «великолепие» пастернаковского мира. Релевантность случайности была задана Пастернаком еще в ранних строках, связанных также с наречием *навзрыд*: И чем *случайней*, тем *вернее* / Слагаются стихи *навзрыд*. Это, например, такие наречия, как *врасплох*, *впопыхах*, *наугад*, *наобум*, *невпопад*, *на авось*.

Первый раз наречие *врасплох* встречается в контексте из поэмы «Высокая болезнь», где оно создает основу персонификации «земли» и, соответственно, участвует в иносказании, благодаря которому *застигнутым врасплох* оказывается не земля, а человек в новых исторических обстоятельствах:

И сон застигнутой *врасплох*
Земли похож был на родимчик,
На смерть, на тишину кладбищ,
На ту особенную тишь,
Что спит, окутав округ целый,
И, вздрагивая то и дело,
Припомнить силится: «Что, бишь,
Я только что сказать хотела» (1923, 1928)

Второй раз это наречие встречается в поэме «Лейтенант Шмидт» и связывается с сигналом «КОМАНДУЮ ФЛОТОМ. ШМИДТ», который «взвился над крейсером»:

Он вырвался, как вздох
Со дна души рядна,
И не его вина,
Что не предостерег
Своих, и их застиг *врасплох*,
И рвется, в поисках эпох,
В иные времена (1926–1927).

Здесь, в отличие от предыдущего примера, сигнал сам оказывается субъектом ситуации «застигнуть врасплох», что усиливает персонификацию в этом конверсивном по отношению к первому контексте.

И, наконец, самый сильный завершающий контекст из «Чуда» «Стихотворений Юрия Живаго», где субъектом, *настигающим врасплох*, оказывается само «чудо»:

Но чудо есть чудо, и чудо есть Бог.
Когда мы в смятеньи, тогда средь разброда
Оно настигает мгновенно, *врасплох* (1947)

Здесь, по словам А. К. Жолковского [1980], «“хаотичность, импровизационность” — построена на контрасте между порывом вдохновения, страсти, энергии и неупорядоченностью, нехваткой времени и т. п., через которые он прокладывает себе путь», поэтому «финал “Чуда”... знаменательным образом приводит к слову *врасплох*: “импровизационность” оказывается выражена “обстоятельством великолепия”»).

Наречие *наугад* со значением ‘наудачу, не зная заранее о правильности чего-л.’ встречается в собрании стихотворений Пастернака девять раз, что само по себе говорит о приверженности поэта к такому виду неопределенности. В этом смысле наиболее показательным является контекст из поэмы «Лейтенант Шмидт», где, во-первых, ему сопутствует наречие *невпопад* из этой же группы «хаотичности, импровизационности», а во-вторых, сама эллиптическая синтаксическая структура этой строфы как бы иконически воплощает в себе эту «хаотичность», которая оказывается сродни неподготовленной разговорной речи:

В ответ на брошенный вопрос — матрос,
И оба — вон, очаковец за Шмидтом,
Невпопад, не в ногу из дневного понемногу в ночь.
Наугад куда-то, вперехват закату,
По размытым рытвинам садовых гряд (1926–1927)

Еще один контекст из стихотворения «Художник» (1936), где иносказательно в рамках «конной парадигмы» прослеживается тенденция художника (а фактически и самого поэта) к «порывам наугад»:

Не гусяр и не балакирь,
Лошадь взвил я на дыбы,
Чтоб тебя, военный лагерь,
Увидать с высот судьбы.

И, едва поводья тронув,
Порываюсь *наугад*
В широту твоих прогонов,
Что еще во тьме лежат.

Фактически разговорность, т. е. естественность и непосредственность речевого акта приводит, с одной стороны, как мы видели, к эллиптичности, с другой — к избыточности, отмеченной и у В. К. Голубевой: ср. *снять внаем; громко говорящий вслух, вовремя попеть*.

В то же время разговорность работает вместе с компактностью, со стремлением «Целый мир уложить на странице, Уместиться в границах строфы». А это, в свою очередь, приводит к использованию емких по структуре, но отличающихся разговорностью и даже просторечностью (диалектностью) наречий, нередко с пометой *устар.*:

Снуй шелкопрядом тутовым
И бейся об окно.
Окутывай, опутывай,
Еще не *всклянь* темно (1917)

Хотя осенний свод, как *нынче*,
Был облачен, и лес далек,
А вечер холоден и дымчат,
Однако это был подлог (1923, 1928)

Этой ночью за парком знобило трясину.
Только солнце взошло, и опять — *наутек*.
Колокольчик не пьет костоломных росинок,
На берегах несмытый лиловый отек (1918)

И были престранные ночи
И род вечеров в сентябре,
Что требовали полномочий
Обширней еще, чем *допрежь* (1925)

Я трезво шел по трезвым рельсам,
Глядел кругом, и всё *окрест*
Смотрело полным погорельцем,
Отказываясь наотрез
Когда-нибудь подняться с рельс (1924)

И все ниже спускается небо,
И падает *накось*,
И летит кувырком,
И касается чайками дна (1925, 1926)

И мигом ока двери комнаты *вразлет* (1926–1927)

Стояло утро, летнего теплей,
И ознаменовалось первой крупной
Головомойкой в жизни тополей,
Которым сутки стукнуло *невступно* (1925–1931)

Как мы видим, сам выбор наречия нередко связан с ритмической и звуковой (рифменной) структурой стиха, что заставляет поэта использовать и наречия высокого и официального стилей, которые в контексте иногда теряют свою высокую коннотацию:

Хотя, как *встарь*, проселок влѣк
Колеса по песку в разлог,
Чтоб снова на суглинок вымчать
И вынесть вдоль жердей и слег (1923, 1928)

Снова — улица. Снова — полог тюлевый.
Снова, что ни ночь, — степь, стог, стон,
И теперь и *впредь* (1927)

И опять кольнут *доныне*
Неотпущенной виной,
И окно по крестовине
Сдавливает голод дровяной (1931)

кроме случая, когда используются наречия из молитвы:

Драгоценные женские письма!
Я ведь тоже упал с облаков.
Присягаю вам *ныне и присно*:
Ваш я буду *во веки веков* (1959)

Нельзя не сказать и еще об одной «наречной» особенности поэзии Пастернака — наречиях *настежь* и *насквозь*.

Что касается наречия *настежь*, а точнее его идиостилевой значимости для мира Пастернака, то это подметила еще М. Цветаева в «Световом ливне» [1979: 138], когда собственно этого наречия в его текстах еще не было: «Пастернак — это сплошное *настежь*: глаза, ноздри, уши, губы, руки. До него ничего не было. Все двери с петли: в Жизнь!». В дальнейшем этот признак ‘распахнутости во всей полноте’ стал для Пастернака его много раз повторяющимся инвариантом как в окончательных версиях стихов, так и в вариантах к ним. Так, важность «открытости» гражданского стиха подчеркнута поэтом в стихотворении, посвященном В. Брюсову:

Что сонному гражданскому стиху
Вы первый *настежь* в город дверь открыли? (1926)

«Открытость и распахнутость во всей полноте», а также «стремление найти жизненный выход» становятся девизом книги «Второе рождение»:

Откуда же эта печаль, Диотима?
Каким увереньем прервать забытьё?
По улицам сердца из тьмы нелюдимо!
Дверь *настежь*! За дружбу, спасенье мое! (1930)

В книге же «Когда разгуляется» поэт объявляет о своей открытости будущему, причем с сохранением «в душевной глубине» всего сокровенного:

За поворотом, в глубине
Лесного лога,
Готово будущее мне
Верней залога.

Его уже не втянешь в спор
И не заластишь.
Оно распахнуто, как бор,
Все вглубь, все настезь (1958)

Как мы видим, эта «открытость» сравнивается с распахнутостью бора, т. е. ее аналог находится Пастернаком в лесу, в природе. При этом значимость признака «настежь» доказывается многочисленными вариантами этого стихотворения, в котором при всех трансформациях наречие сохраняется:

Как очищенный к ремонту
Дом порожняком,
Лес распахнут с горизонта
Настезь целиком.

Лес распахнул *широко настезь*
Все тайники,
И не утешишь, не заластишь
Его тоски.

В строках же *Ряды стволов Открыты настезь. Без лишних слов* можно видеть авторефлексию поэта по поводу упрощения своего стиля, неслыханной его простоты при сохранении открытости миру.

Наречие *насквозь* в первом своем значении означает проницаемость («через всю толщу чего-л.»), в переносном — «полностью, совершенно», т. е. интенсивность признака или действия (снова имеем дело с количественно-качественным синкретизмом). В случае контекста из «Волн» книги «Второе рождение»

Перегородок тонкоробость
Пройду *насквозь*, пройду, как свет.
Пройду, как образ входит в образ
И как предмет сечет предмет (1931)

мы скорее имеем дело не с физической проницаемостью, а с пронизательностью — способностью быстро и верно понять сущность явлений, образов, предметов. Хотя, если мы посмотрим на отброшенный вариант этой строфы, то увидим и возможность физического (но не вещественного) проникновения *насквозь*, подобно ночи:

Войду, как входит ночь в аллею,
Пройду, как ночь, пройду *насквозь*,
Пройду *насквозь* и пожалею,
Что я в Москве, что мы не врозь.

В то же время сравнение этих двух вариантов говорит о том, что именно наречное словосочетание *пройду насквозь* в них ключевое, тем более что в черновом варианте оно повторяется два раза.

В «Летних записках» *насквозь* идет уже народ, и здесь проницаемость равна проницательности, так как речь идет о проникающем знании и зрячести:

Чье сердце не рвалось
Ответною отдачей,
Когда он [народ] шел *насквозь*
Как знающий и зрячий? (1936)

Наиболее интересный контекст находим в книге «Когда разгуляется» в стихотворении «Все сбылось»:

Я вижу сквозь его [березняка] пролеты
Всю будущую жизнь *насквозь*.
Все до мельчайшей доли сотой
В ней оправдалось и сбылось (1958).

Здесь лирический субъект однозначно наделяется свойством не только проницательности, но и предвидения, что позволяет сместить план будущего и прошедшего времени в двух последних строках этого четверостишья.

Интересны также варианты текстов с наречием *насквозь*, в которых обнаруживается его связь сначала с «хаотической импровизацией» наречия *на авось* в варианте «Вакханалии» (1957) (оба наречия оказываются в рифменной позиции):

Нет ей в мире защиты,
Шла всегда *на авось*,
Всем душою открыта
И видна всем *насквозь*.

а затем с «открытостью и распахнутостью» наречия *настежь*, при этом наречные словосочетания *открыт насквозь* и *распахнут настежь* становятся синонимичными:

Как выхоложенный ремонтом
Дом без окон,
Открыт *насквозь* всем горизонтам
Лесистый склон.
Он изнутри распахнут *настежь*
И так озяб.
Его словами не заластишь,
Он слишком слаб.

И в конце упомянем о том, что иногда именно благодаря наречиям формируется целостная структура текста. Прежде всего мы имеем ввиду наречие *опять*, которое в собрании сочинений Пастернака встречается 68 раз. Особо знакомыми, вероятно, будут строфы из третьей части «Волн» (1931), где анафорическое «опять» буквально пронизывает текст *насквозь*, задавая в нем ямбическую структуру:

Опять знакомостью напева
Пахнут деревья и дома.
Опять направо и налево
Пойдет хозяйничать зима.

Опять к обеду на прогулке
Наступит темень, просто страсть.
Опять научит переулки
Охулки на руки не класть.

Опять повалят с неба взятки,
Опять укроет к утру вихрь
Осин подследственных десятки
Сукном сугробов снеговых.

Опять опавшей сердца мышцей
Услышу и вложу в слова,
Как ты ползешь и как дымишься,
Встаешь и строишься, Москва.

Итак, мы рассмотрели контексты, в которых наречия порождают семантические преобразования: метафорический перенос, выражающийся прежде всего в персонификации неживых, чаще всего природных объектов, а также показательные случаи качественно-количественного синкретизма. Мы также выделили основные значимые для идиостиля Пастернака наречные группы, которые выводят на поверхность его основные инварианты: всеобщую одушевленность, открытость, импровизационность, интенсивность, случайность.

Литература

Голубева В. К. Семантический синкретизм определительных наречий в поэзии Б. Пастернака // Polilog. Studia Neofii logiczne. 2015. № 5. С. 241–256 [Электронный ресурс]. URL: <https://polilog.apsl.edu.pl/wp-content/uploads/2019/10/nr-5-22.pdf> (дата обращения: 15.07.2022).

Голубева В. К. Эстетическая значимость нестандартных наречных сочетаний в лирике Б. Пастернака // Веснік БДУ. Сер. 4. 2014. № 3. С. 22–26 [Электронный ресурс]. URL: <https://elib.bsu.by/bitstream/123456789/123649/1/22-26.pdf> (дата обращения: 15.07.2022).

Жолковский А. К. «Обстоятельства великолепия»: об одной пастернаковской части речи // Возьми на радость... To Honour Jeanne van der Eng. Weststeijn W. et al. (eds.). Amsterdam, Slavic Seminar, 1980, pp. 157–168. [Электронный ресурс]. URL: <https://dornsife.usc.edu/alexander-zholkovsky/bib36> (дата обращения: 15.07.2022).

НКРЯ — Национальный корпус русского языка [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ruscorpora.ru> (дата обращения: 15.07.2022).

Цветева М. Избранная проза в 2 тт. Т. 1. Нью-Йорк, 1979. 459 с.

N. A. Fateeva

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

**SEMANTIC TRANSFORMATIONS
IN CONTEXTS WITH ADVERBS
IN THE POETRY OF BORIS PASTERNAK**

In Pasternak's poetry attention is drawn to the abundance of phrases with adverbs, which, along with their main meaning, convey the idea of intensity. This phenomenon was noted by researchers of Pasternak's poetry and above all by A. K. Zholkovsky in the work "Circumstances of splendor: about one Pasternak's part of speech" (1980). In our article, such non-standard Pasternak's contexts with adverbs are analyzed from the point of view of semantic transformations, as well as qualitative-quantitative syncretism and synesthesia. It is noted that in Pasternak's poetry the fullness and limit of action or a high degree of manifestation of a feature is designated differently each time, depending on the semantics of the verb or another defined word (the lexical function Magn), sometimes even an adverbial group is a phraseological unit. At the same time, adverbs that synthesize qualitative and quantitative meaning in themselves often carry the idea of chaos, disorder, improvisation, randomness, which reflects the completeness and "magnificence" of Pasternak's world.

Adverbs not only create a semantic shift in the context, introducing into it a semantic shade of intensity and improvisation, but also reveal a personifying meaning. In this case, only adverbs can be the personifying element, but in most cases the adverb creates personification together with the verb, i.e. the adverb intensifies the verbal metaphor, which is sometimes accompanied by paronymy, sewing together the entire line. Personification is also combined with the intensity and limit of the feature.

It is demonstrated that for Pasternak adverbs *nastezh'* and *naskvoz'* have idiostyle significance, the first is associated with openness, primarily in relation to the future, the second — with insight and the gift of foresight. It also shows how thanks to adverbs a holistic structure of the text is formed. An example is the adverb *opyat'*, which occurs 68 times in the collected works of Pasternak. Particularly illustrative are the stanzas from the third part of "The Waves", where the anaphoric *opyat'* literally permeates the text through, setting an iambic structure in it.

Key words: adverb, intensity, qualitative-quantitative syncretism, personification, text structure.

References

Golubeva V. K. [Semantic syncretism of attributive adverbs in B. Pasternak's poetry]. *Polilog. Studia Neofilologiczne*, 2015, no. 5, pp. 241–256. Available at: <https://polilog.apsl.edu.pl/wp-content/uploads/2019/10/nr-5-22.pdf> (accessed 15.07.2022). (In Russ.).

Golubeva V. K. [The aesthetic significance of non-standard adverbial combinations in the lyrics of B. Pasternak]. *Vestnik BDU*, Ser. 4, 2014, no. 3, pp. 22–26. Available at: <https://elib.bsu.by/bitstream/123456789/123649/1/22-26.pdf> (accessed: 15.07.2022). (In Russ.).

Zholkovsky A. K. [“Circumstances of splendor: about one Pasternak’s part of speech]. *Voz’mi na radost’... To honour Jeanne van der Eng*. Amsterdam, Slavic Seminar, 1980, pp. 157–168. Available at: <https://dornsife.usc.edu/alexander-zholkovsky/bib36> (accessed 15.07.2022). (In Russ.).

Tsvetaeva M. *Izbrannaya proza v 2 tomakh*. [Selected prose in 2 volumes]. New York, 1979, v. 1. 459 p.

А. А. Мамедов
Иркутский государственный университет
(Россия, Иркутск)
achmedved@inbox.ru

**ЗООМОРФНЫЕ ТРОПЫ КАК ОТРАЖЕНИЕ
ОБРАЗНОЙ КАРТИНЫ МИРА
С. ЕСЕНИНА И Н. КЛЮЕВА**

В статье рассматриваются компаративные тропы из «маленьких» поэм С. Есенина 1917–1919 годов и произведений Н. Клюева, написанных до 1919 года, образы сравнения которых относятся к трем семантическим классам — «Звери», «Птицы» и «Насекомые». В результате анализа этих элементов поэтического языка сравниваются образные картины мира поэтов, один из которых (С. Есенин) называл другого (Н. Клюева) своим учителем. Обнаружено, что самым востребованным у С. Есенина является класс «Звери», а у Н. Клюева — «Птицы», причем у первого автора в качестве образов сравнения чаще встречаются домашние животные, а у второго дикие; семантическая сфера «Птицы» у Н. Клюева отличается особым разнообразием: она включает как родовые названия, так и видовые, кроме того, присутствуют номинации мифических птиц. Делается вывод, что использование зооморфных тропов у Н. Клюева часто приводит к возникновению олицетворений, с помощью которых в большинстве случаев одушевляются отвлеченные понятия и артефакты, а у С. Есенина рассматриваемые единицы участвуют в создании имажинистских образов, которые возникают в результате «переплетения» метафор и сравнений.

Ключевые слова: компаративные тропы, олицетворение, образ сравнения, предмет сравнения, лингвопоэтический анализ, образная картина мира, Н. Клюев, С. Есенин.

Одновременное рассмотрение творчества С. Есенина и Н. Клюева неудивительно, поскольку взаимосвязь этих двух авторов многократно отмечена как литературоведами, так и самими поэтами. «Как был он моим учителем, так и останется, — говорил о нем (Н. Клюеве. — *А. М.*) Есенин своему другу В. И. Эрлиху за несколько дней до смерти. — Люблю я его» [Азадовский 1990: 173]. Оговоримся, что нас в первую очередь интересует именно этот ракурс — Н. Клюев как учитель С. Есенина.

Проведенный ранее лингвистический анализ «маленьких» поэм С. Есенина (1917–1919 гг.), в частности, позволил установить следующее: основным средством создания художественных образов в них являются компаративные тропы, что соответствует эстетической программе имажинизма, приверженцем которого являлся поэт в этот период. Для определения специфики выявленных компаративных тропов на данном этапе мы привлекаем тексты Н. Клюева, написанные до и во время появления есенинского цикла. Следует отметить, что именно их сам Н. Клюев объединил в сборник в двух книгах «Песнослов» (1919 г.). Источником материала стали словари языка поэзии ([Кожевникова, Петрова 2000; 2010; Шипулина 2013]), поэтический подкорпус НКРЯ и собственная картотека компаративных тропов из «маленьких» поэм С. Есенина [Мамедов 2022].

Для рассматриваемого поэтического цикла С. Есенина, в котором представлен космогонический миф, описывающий создание нового мира путем преобразования (часто деструктивного) старого, характерно преобладание компаративных тропов, которые содержат слова, относящиеся к тематической сфере «Природа». С одной стороны, эти единицы используются для моделирования образа и старого мира (*Стая туч твоих* (Радонежа. — А. М.), *по-волчьи лающих*, / *Словно стая злющих волков*, / *Всех зовущих и всех дерзающих* / *Прободала копьем **клыков*** [Есенин 1997: 63]), и нового (*Новые вырастут сосны* / *На ладонях твоих полей*. / *И, как белки, желтые весны* / *Будут прыгать по сучьям дней* [Там же: 66]), а с другой, они описывают как предметы (22 сравнения из 42: *Тучи — как озера* [Там же: 35]; *Несу, как сноп овсяный*, / *Я солнце на руках* [Там же: 41]), так и образы сравнения (30 из 42 в случаях со сравнениями: *В глазах, как **роща**, грусть* [Там же: 57]; *Над тучами, как **корова***, / *Хвост задрала заря* [Там же: 55]).

Уже одно это количественное доминирование соответствующих тропов в «маленьких» поэмах С. Есенина может быть следствием влияния Н. Клюева, в системе художественного мышления которого природа занимала особое место и который обогатил арсенал русской лирики XX века средствами ее изображения. Тема природы и ее особенной красоты — центральная в творчестве Н. Клюева, причем поэт, как отмечает А. К. Михайлов, осуществляет замену «“аристократического” эталона красоты — “крестьянским”» [Михайлов 1999: 71].

Важной составляющей природы являются животные, названия которых частотны в компаративных конструкциях С. Есенина. Образы сравнения зооморфных тропов в «маленьких» поэмах относятся только к трем семантическим классам — «Звери», «Птицы» и «Насекомые». Слова, обозначающие животных и участвующие в создании компаративных тропов, распределяются в отобранном материале так: «Звери» (*корова* (2¹), *овца* (2), *кобель*, *кошка*, *сука*; *белка*, *волк*, *волчиха*, *лось*), «Птицы» (*ворон*, *курица*, *малиновка*, *синица*, *сорока*), «Насекомые» (*пчела* (2)).

Тропеический bestiary трех указанных классов в текстах Н. Клюева 1904–1919 гг. поражает своим разнообразием: поиск по [Кожевникова, Петрова 2000; 2010] обнаружил 190 соответствующих метафор и сравнений.

¹ Здесь и далее в скобках указывается частота употребления слова, превышающая 1.

В первую очередь рассмотрим, как в полученном материале представлены **образы сравнения**. Чаще всего «эксплуатируется» класс «Птицы», включающий разные варианты родовых обозначений (*птица* (7), *пташка* (2), *птаха*, *птичка*) и множество видовых названий (*лебедь* (13), *ворон* (9), *орел* (8), *чайка* (8), *голубка* (6), *кречет* (6), *петух* (5), *гусь* (4), *гага* (3), *дятел* (3), *журавль* (3), *пава* (3), *сова* (3), *утка* (3), *альбатрос* (2), *гагара* (2), *голубь* (2), *коришун* (2), *малиновка* (2), *сорока* (2), *ворона*, *горлица*, *дрозд*, *дрофа*, *зяблик*, *иволга*, *касатка*, *курица*, *ласточка*, *орлица*, *навлин*, *стриж*, *сыч*, *филин*). Весь этот материал наглядно демонстрирует, что для поэзии начала XX века «характерно расширение круга видовых обозначений» [Кожевникова 1995: 18].

Кроме того, для создания компаративных тропов используются названия мифических птиц: *Алконост* (2), *жар-птица* (2), *Гамаюн*. Также встречаются названия птенцов (*снегиренок*, *совенок*, *ястребенок*), жилища птиц (*гнездо*) и части тела этих животных (*крыло* (2)).

Далее по представленности в сравнениях и метафорах Н. Клюева следует семантическое поле «Звери», состоящее из названий как диких (*олень* (6), *кит* (3), *белка* (2), *горностай* (2), *кашалот* (2), *лось* (2), *медведь* (2), *бобр*, *выдра*, *заяц*, *лев*, *морж*, *олениха*, *песец*, *рысь*), так и домашних животных (*конь* (7), *жеребец*, *кобылица*, *корова*, *телица*), а также их детенышей (*зайчонок*, *котенок*, *львенок*, *теленочек*). Обнаруживаются слова, обозначающие совокупность зверей (*отара* (2), *табун лошадей* (2)), части тела этих животных (*рог* (*оленя*, *сохатого*), *лисий хвост*, *овечья шерсть*), а также звуки, издаваемые ими (*песье ворчанье*).

Обращает на себя внимание обилие у Н. Клюева художественных образов, отсылающих к животным Русского Севера, выходцем откуда был сам поэт: *Предзимняя душа, как тундровый олень, / Стремится к полюсу, где льдов седая лень* [Клюев 1999: 448]; *Душа-олень летит в алмаз и лед* [Там же: 448]. При этом в «маленьких» поэмах С. Есенина часто обнаруживаются тропы, образы сравнения которых описываются словами, называющими домашних животных (*корова* (2), *овца* (2), *кобель*, *кошка*, *сука*): *Говорю тебе — не пой молебствия / Проволочным твоим лучам. / Не осветят они пришествия, / Бегущего овцой по горам!* [Есенин 1997: 65]; *Над тучами, как корова, / Хвост задрала заря* [Там же: 55].

И, наконец, в класс «Насекомые» в образах сравнения компаративных тропов у Н. Клюева входят следующие элементы: *божья коровка*, *гнида*, *комар*, *мокрица*, *пчела* (5), *тля* (*В ваш яростный ум, в многострунный язык, / Я пчелкою-рифмой, как в улей проник* [Клюев 1999: 364]).

Среди выявленных отличий в использовании соответствующих компаративных тропов Н. Клюевым и С. Есениным (а следовательно, и отличий их образной картины мира) обращают на себя внимание частотно представленные в «маленьких» поэмах «деструктивные» метафоры, образы сравнения которых обозначаются словами, называющими острые костные образования живых существ (в частности, животных): *клык*, *коготь*, *клюв*, *рог*. Когнитивный анализ таких тропов (*Стая туч твоих, по-волчьи лающих, / Словно стая злющих волков, / Всех зовущих и всех*

дерзающих / **Прободала** копьём **клыков** [Есенин 1997: 63]) позволяет установить, что в сознании поэта присутствовала идея враждебности в связи с происходящими преобразованиями, которые на уровне мира художественного текста эксплицитно приветствуются лирическим героем — демиургом (*О новый, новый, новый, / Прорезавший тучи день! / Отроком солнцеголовым / Сядь ты ко мне под плетень* [Там же: 59]).

Кроме того, отметим другую важную особенность функционирования компаративных тропов в имажинистских текстах С. Есенина: сравнения (в том числе метаморфозы) и метафоры используются в них в тесной связи друг с другом, как бы переплетаясь (*Твое солнце **когтистыми** лапами / Прокотьялось в душу, как нож* [Там же: 63]). В свою очередь у Н. Клюева рассмотренные компаративные тропы часто приводят к появлению олицетворений (*Хорошо в теплых пимах и малице / Слушать мысль — **горностая** в силке* [Клюев 1999: 404]), с помощью которых, как писал В. П. Григорьев, происходит «увеличение меры духовности, присущей денотату» [Григорьев 1973: 116].

Чтобы уточнить последний тезис, рассмотрим **предметы сравнения** отобранных компаративных тропов Н. Клюева.

Самой частотно описываемой является сфера «Человек» (65), представленная следующими единицами: номинация *человек* (48), обозначения частей тела и физиологических отправлений (*сердце* (4), *брови* (2), *глаза* (2), *борода*, *зубы*, *слюна*), а также названия совокупностей лиц (*коммуна*, *орда*, *умы*) и страны (*Россия* (2), *Русь*).

На втором месте находится сфера «Абстрактные понятия» (52), включающая единицы, также относящиеся к человеку и его деятельности (*душа* (14), *смерть* (3), *судьба* (3), *дума* (2), *молва* (2), *дух*, *жалость*, *звон*, *звук*, *история*, *крик*, *кручина*, *маята*, *мысль*, *напев*, *нежность*, *печаль*, *прозрение*, *свобода*, *сон*, *стоны*, *страх*, *тайна*, *тень*, *тоска*, *тревога*) и ко времени (*октябрь*, *осень*, *предвечность*, *сто-летье*).

На третьем месте располагается сфера «Природа» (41), включающая названия природных явлений (*ветер* (3), *вихрь* (2), *заря* (2), *вал*, *волна*, *гром*, *зима*, *луч*, *свет*, *сполох*, *туман*, *ураган*), объектов (*солнце* (6), *звезда* (5), *туча* (5), *месяц* (3), *луна*, *облако*), а также номинации растений (*верба*, *осина*, *ракита*) и животных (*конь*).

И, наконец, на четвертом месте находится сфера «Артефакт» (32), представленная лексемами, называющимися как нечто рукотворное (*весло*, *двор*, *засов*, *изба*, *короб*, *кутья*, *(газетные) листы*, *лучина*, *нож*, *печка*, *причит*, *пуля*, *пушка*, *Ростов*, *санки*, *сеть*, *свирель*, *сруб*, *стены*), так и результаты творческой деятельности поэта (*песня* (4), *слово* (4), *стих* (2), *рифма*; ср. также *запятая*).

Следовательно, учитывая тот факт, что в 66 % случаев олицетворяемыми объектами являются абстрактные понятия, природные явления и объекты и результаты деятельности человека, можно говорить об особом качестве олицетворений Н. Клюева, частотно использующего образы птиц, зверей и насекомых для одушевления отвлеченных понятий и артефактов.

Подводя итог, можно сказать, что, если у Н. Клюева зооморфные компаративные тропы, которые представлены в большом количестве и разнообразии образов сравнения, часто служат возникновению олицетворений, то в «маленьких» поэмах С. Есенина эти единицы не так распространены, однако они являются значимыми элементами поэтического языка, участвуя (наряду с другими компаративными тропами, образы сравнения которых относятся к семантической сфере «Природа») в создании имажинистских образов.

Литература

Азадовский К. М. Николай Клюев. Путь поэта. Л.: Советский писатель: Ленингр. отделение, 1990. 336 с.

Григорьев В. П. Введение // Поэт и слово. Опыт словаря / Под ред. В. П. Григорьева. М.: Наука, 1973. С. 13–170.

Есенин С. А. Полное собрание сочинений. В 7 т. Т. 2. Стихотворения (Маленькие поэмы) / Подгот. текстов и коммент. С. И. Субботина. М.: Наука — Голос, 1997. 464 с.

Клюев Н. А. Сердце Единорога. Стихотворения и поэмы / Предисловие Н. Н. Скатова, вступительная статья А. И. Михайлова; составление, подготовка текста и примечания В. П. Гарнина. СПб.: РХГИ, 1999. 1072 с.

Кожевникова Н. А. Эволюция тропов // Очерки истории языка русской поэзии XX века. Образные средства поэтического языка и их трансформация / Отв. ред. Е. А. Некрасова. М.: Наука, 1995. С. 6–79.

Кожевникова Н. А., Петрова З. Ю. Материалы к словарю метафор и сравнений русской литературы XIX–XX вв. Вып. 1: «Птицы». М.: Языки русской культуры, 2000. 476 с.

Кожевникова Н. А., Петрова З. Ю. Материалы к словарю метафор и сравнений русской литературы XIX–XX вв. Вып. 2: «Звери, насекомые, рыбы, змеи». М.: Языки славянских культур, 2010. 512 с.

Мамедов А. А. Автор в художественном тексте: лингвистический аспект. «Маленькие» поэмы Сергея Есенина. СПб.: Нестор-История, 2022. 320 с.

Михайлов А. И. Николай Клюев и мир его поэзии // Клюев Н. А. Сердце Единорога. Стихотворения и поэмы / Предисловие Н. Н. Скатова, вступительная статья А. И. Михайлова; составление, подготовка текста и примечания В. П. Гарнина. СПб.: РХГИ, 1999. С. 7–74.

Шипулина Г. И. Словарь языка Есенина. Имя существительное. Баку: Мутарджим, 2013. 588 с.

A. A. Mamedov
Irkutsk State University
(Russia, Irkutsk)
achmedved@inbox.ru

**ZOOMORPHIC TROPES AS REFLECTION
OF S. YESENIN'S AND N. KLYUEV'S
METAPHORIC WORLD IMAGE**

The paper discusses comparative tropes in S. Yesenin's "small" poems of 1917–1919 and in N. Klyuev's works written before 1919. The material under study includes tropes of three semantic classes — "Animals", "Birds" and "Insects". The poetic language analysis' emphasis is made on the comparison of metaphoric world pictures of two poets, one of which (S. Yesenin) called the other (N. Klyuev) his teacher. The paper comes to the conclusion that the most exploited semantic sphere in S. Yesenin's works is the class of "Animals", and in N. Klyuev's — the class of "Birds". S. Yesenin mostly uses the images of domestic animals, whereas N. Klyuev — the images of wild birds. Besides, N. Klyuev's semantic sphere "Birds" includes not only genus' and species' nomina, but also the names of mythical birds. The analysis results in the finding that usage of zoomorphic tropes in N. Klyuev's lyrics mostly leads to personification of abstract ideas and artefacts, while in S. Yesenin's works the units under study partake in creating imaginal imagery, that emerge as a result of entanglement of metaphors and comparisons.

Key words: comparative tropes, personification, vehicle, tenor, linguistic poetological analysis, metaphoric world image, N. A. Klyuev, S. A. Yesenin.

References

Azadovskii K. M. *Nikolai Klyuev. Put' poeta* [The poet's way]. Leningrad, Sovetskii Pisatel' Publ., Leningradskoe otdelenie, 1990. 336 p.

Grigor'ev V. P. [Introduction]. *Poet i slovo. Opyt slovarya* [The poet and the word. An attempt of a dictionary]. Moscow, Nauka Publ., 1973, pp. 13–170. (In Russ.)

Klyuev N. A. *Serdtshe Edinoroga. Stikhotvoreniya i poemny* [The Unicorn's heart. Poems]. St. Petersburg, Russian Christian Humanities Institute Publ., 1999. 1072 p.

Kozhevnikova N. A. [Evolution of tropes]. *Ocherki istorii yazyka russkoi poezii XX veka. Obraznye sredstva poeticheskogo yazyka i ikh transformatsiya* [Essays of the history of 20th century Russian poetic language. Figurative means of the poetic language and their transformations]. Moscow, Nauka Publ., 1995, pp. 6–79. (In Russ.)

Kozhevnikova N. A., Petrova Z. Yu. *Materialy k slovaryu metafor i sravnenii russkoi literatury XIX–XX vv. Vyp. 1: «Ptitsy»* [Materials to the dictionary of metaphors and similes of the 19–20th centuries Russian literature. Issue 1: "Birds"]. Moscow, Yazyki Russkoi Kul'tury Publ., 2000. 476 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 to the dictionary

of metaphors and similes of the 19–20th centuries Russian literature. Issue 2: “Animals, insects, fish, snakes”]. Moscow, Yazyki Slavyanskikh Kul'tur Publ., 2010. 512 p.

Mamedov A. A. *Avtor v khudozhestvennom tekste: lingvisticheskii aspekt. «Malen'kie» poemy Sergeya Esenina* [The author in a lyrical text: linguistic aspect. Sergei Yesenin's “small” poems]. St. Peterburg, Nestor-Istoriya Publ., 2022. 320 p.

Mikhailov A. I. [Nikolai Klyuev and his poetic world]. Klyuev N. A. *Serdtsе Edinoroga. Stikhotvoreniya i poemy* [The Unicorn's heart. Poems]. St. Peterburg, Russian Christian Humanities Institute Publ., 1999, pp. 7–74. (In Russ.)

Shipulina G. I. *Slovar' yazyka Esenina. Imya sushchestvitel'noe* [Dictionary of S. Yesenin's language. Nouns]. Baku, Mutardzhim Publ., 2013. 588 p.

Yesenin S. A. *Polnoe sobranie sochineniy. V 7 t. T. 2. Stikhotvoreniya (Malen'kie poemy)* [Complete Works. In 7 vols. Vol. 2. Poems (Small Poems)]. Moscow, Nauka Publ., Golos Publ., 1997. 464 p.

С. Д. Абишева

*Казахский национальный педагогический университет имени Абая
(Казахстан, Алматы)
s.abisheva@mail.ru*

М. Б. Молдагали

*Казахский национальный педагогический университет имени Абая
(Казахстан, Алматы)
mmoldagali@list.ru*

О ДВУХ БАЗОВЫХ МОНОХРОМАХ В ПОЭЗИИ Д. САМОЙЛОВА

В статье рассматривается семантика и символика базовых монохромов в поэтических текстах Д. Самойлова. Материалом для работы послужили тексты из книги «Стихотворения» (2006). Была сделана выборка слов с корневой основой «бел-» и «черн-», составлен частотный словарь этих цветов и представлен их семантический анализ. В результате проведенного исследования было выявлено, что черный цвет в поэзии Самойлова как сохраняет традиционную негативную семантику, так и несет в себе положительную коннотацию, символизируя в последнем случае яркость, молодость и женскую красоту. Белый цвет поэт использует для описания классических образов чистоты, чаще всего они относятся к образам природы и женщин. Может белый цвет нести в себе и негативную семантику, связанную с болезнью и близостью смерти. Самойлов органически соединяет белый и черный цвет в стихотворениях, считая, что жизнь в равной степени содержит хорошее и плохое, светлое и темное. Эту взаимосвязь отражают его поэтические строки: «Чтоб черный цвет смешался с белым, / Что есть основа всех основ». Проведенная работа показала, что и отдельное употребление, и смешение двух базовых монохромов в поэзии Самойлова являются доказательством гармонической целостности его картины мира.

Ключевые слова: Давид Самойлов, цветообозначения, монохромы, белый, черный, семантика, символика.

Поэтическая колористика обладает широким спектром символических значений и является своеобразным приемом воссоздания художественной картины мира [Базыма 2001, Харченко 2009]. Обратимся к базовым цветам — черному и белому —

в лирике Д. Самойлова. Исследование презентативности этих двух монохромов позволит определить круг основных тем поэзии Самойлова и выявить ее образно-стилевые особенности. Цветопись, являясь отражением поэтического мироощущения, позволяет также конкретизировать этические и эстетические взгляды Самойлова [Кононова 2013: 35–45].

Работа со словами «черный», «белый» проводилась по полному изданию Д. Самойлова (в серии «Новая библиотека поэта») [Самойлов 2006]. С помощью механической выборки слов был создан частотный словарь цветов поэта [Абишева, Молдағали 2021], в результате чего выяснилось, что в 416 стихотворениях из 900 встречается 51 случай использования слов с корневой основой «черн-» и 102 употребления с «бел-».

Эти два цвета употребляются в качестве полных (*черный, белый*) и кратких прилагательных (*черна, бел*), также в сравнительной степени (*белее, белей*), встречаются в форме существительных (*чернолесье, белизна*) и глаголов (*чернел, белеет*).

Обратимся к черному цвету. Определение *черный*, сохраняя свою негативную символику, участвует в описании облика человека, отягченного невзгодами судьбы: «И, черная от всех скорбей, / Старуха кормит голубей», «Солдат, усталый и черный». Может нести в себе и положительную коннотацию, символизируя яркость, молодость, женскую красоту: «...так закручивают черные косы» и «Под Ковелем — брови черные, / Под Луковым — очи чарные».

Он может указывать на цвет одежды: «И шла старуха в шали черной»; «Черный фрак», «в черном жилете». Принимает участие в описании музыкального инструмента: «Гобой <...> / Черный, лоснящийся и холеный», «И черное дерево инструмента». В стихотворении «Фейерверк» предстают два вида фейерверка. Первый — это взметнувшийся вверх разноцветный салют на фоне темного (черного) неба:

И опять взлетел над парком
Фейерверк и прынул вниз.

Второй — это испуганная стая птиц:

И тогда с тревожным карком
Галки стаями взвились.

И рассыпались черным
Фейерверком, прынув вверх.

Взлетающая стая черных птиц сравнивается с фейерверком. Активность черного цвета подчеркивается анжамбеманом («черным / Фейерверком») и рифмопарой «черным — разгоряченным». В стихотворение «Павлу Когану» включена измененная цитата из народной песни «Ты не вейся, черный ворон, / Над моею головой».

В черный цвет у Самойлова могут окрашиваться думы («черная дума томит»), муки («после муки черной», «Из-за черной слепоты»).

Черный цвет в основном символизирует тьму, мрак, траур, смерть, поглощение, а также тяжесть, беспросветность (ср. рифму «черный — покорный»).

В стихотворении «Паек уменьшен был на треть...» черный снег войны вобрал в себя запах смерти: «И снег чернел, тончал, / Сырел, как сыпь. И трупом пах». Мистический смысл черного присутствует в образе «Черноперых всадников». Черный цвет участвует в создании сравнительных рядов: «Пока кот, черномазый колдун», «И воют черносотенные волки».

В стихотворении «Меня ты не отпустишь. Осторожно...» мотив черной воды отсылает к фольклору, «Слову о полку Игореве» и Пушкину. В самойловской строфе:

И лодочник опустит весла плавно,
Вокруг сомкнется черная вода.
Прости-прощай, княгиня Ярославна,
Твой Игорь не вернется никогда! —

образ черной воды является контаминацией целого ряда образов. Это «черная тень», которую замечает Игорь. «Мертвая вода» присутствует в плаче Ярославны, само же словосочетание представляет собой эллипсис фразы «живая и мертвая вода». Отсутствие подразумеваемого слова еще сильнее подчеркивает безысходность самойловского образа «черной воды». В нем звучит и отсылка к Черной речке, где смертельно был ранен Пушкин. Все эти факты усиливают образ «черной воды» как символа смерти. Для Самойлова 1986 год — год написания стихотворения — был полон горечи и потерь, так как в этом году ушли из жизни его мать и друг, поэт Борис Слуцкий. В «Памятных записках» автор описывает свое состояние как «ком тоски в горле...» [Самойлов 2020: 629]. «Черная вода» Самойлова так же, как и «мертвая вода», и Черная речка, уносит людей в безвозвратность.

Встречающееся у Самойлова понятие «черный лед» также связано с негативным смыслом, оно олицетворяет собой фальшь, отторжение от искусства, смерть моральную и физическую в стихотворении «Дуэт для скрипки и альты»: «Ох, и будет Амадею / Дома влет. / И на целую неделю — / Черный лед». Рядом со светозарным Моцартом, которого ожидает «черный лед» непонимания, появляется гениальная личность Пушкина, убитого на дуэли на Черной речке. Ряд имен продолжает имя Мандельштама и его стихотворение «Ласточка» (1920):

А на губах, как черный лед, горит
И мучит память: не хватает слова.
Не выдумать его: оно само гудит,
Качает колокол беспамятства ночного.

Надо заметить, что размер стихотворения Самойлова — разностопный хорей 4-2 — вызывает в памяти другое стихотворение Мандельштама — «Я скажу тебе с последней...».

В 1947 г. Д. Самойлов обратился к эпохе и личности Ивана Грозного. В стихотворении «В тумане» можно вновь встретить образ черного ворона. Темноту и ночную тишину не может нарушить направленное движение царя-ворона: «Ты черным

вороном лети / Со сворою своей вокруг!» А. Немзер [2006: 400] говорит, что «первоначальная — цветовая — семантика ставшего постоянным эпитета “черный” усиливает общую тему ночи». Путь Ивана-ворона — это путь одиночки, стороннего наблюдателя. «Человек Ворон обладает силой, как направляющей, так и губительной одновременно»¹ [Ворон].

Но часто у поэта черный цвет меняет свою традиционную символику негативного. Например, образ черной воды («вода черным-черна», «черные ручьи») участвует в передаче картины наступления таких времен года, как зима и весна. В поэзии Д. Самойлова черный цвет нередко связан с описанием природы: «черный тополь», «Пруд лоснится, как черное масло». Густота лиственного леса представлена черным цветом: «Не сыскать их в чернолесье», «Как жуткий пожар чернолесья», «Черно-зеленый лес», «И стадо туров в чернолесье». В стихотворении «Черный тополь» все просыпается от зимней спячки, вся природа в предвкушении долгожданной весны. Это ствол тополя, становящегося от влаги черным, и его влажные ветки, похожие на черные ручьи. Черный важный ворон, выступающий в качестве медиатора между летом и зимой (он неперелётная птица). Все они олицетворяют приход весны.

Чаще всего черным цветом многие поэты и писатели описывают ночь, Самойлов также не является исключением. Черная ночь не всегда представляется только как явление, при котором отсутствует солнечный свет. Она символически связывается и с таинственной тьмой. В основном черная, темная ночь символизирует хаос, смерть, безумие, разрушение, возвращение к утробному состоянию мира. Но в поэзии Самойлова ночь предстает как источник зарождения света, начала нового дня. Например, в таких строчках, как «Ночь безумна и просторна, / Непонятна и черна», «Вкруг дерева ночи чернейшей / Легла золотая стезя», природные стихии гроза и ливень вызывают ощущения радости и восторга. Ведь после грозы всегда светит солнце.

Антитезой черному является белый цвет, который в европейской культуре в основном связан с положительной символикой, а в восточной ментальности может восприниматься и как цвет траура. Белый цвет также традиционно символизировал Вселенную. При этом он объединял в себе все цвета и издревле ассоциировался с образами чистоты, целомудрия, являясь символом света, и поэтому традиционно считался божественным. Все эти символы проявляются и в художественных текстах [Копачева 2003: 19]. У Самойлова можно встретить классические примеры образов чистоты, чаще всего они связаны с природой, например, в рифмопаре «белизна — весна».

В описании таких природных реалий, как пена морская, облако, снег, сады, луна, небо поэт использует белый цвет: «Мальчик въехал в облако, / В белое, густое», «Белое цветенье сада», «луна в барашках / Сверкала белым кварцем», «Месяц белее мела / В оконных рамах». Оригинальные пейзажи березовой рощи предстают

¹ Ворон — священная птица [Электронный ресурс]. URL: <https://kak-sdelat-mne.ru/voron-svyashhennaya-ptica/> [Дата обращения 01.06.2021 г.]

в строчках: осенний — «Роща белая раздета / До последнего листка», весенний — «И рощи, белые, как колокольни». Особенно часто он изображает зимнюю снежную картину: «В окнах — снега белизна», «Белокурые метели», «А видеть белый снег», «Белым уже замело».

В противовес «черной ночи» Самойлов употребляет лексическую комбинацию «белая ночь». Белая ночь — это одно из естественных явлений природы, когда вся ночь состоит из сумерек. В стихотворении Самойлова «У меня перед тобою вина...» белая ночь предстает как символ времени, точнее, как период, который длится не более 15–16 дней: «Времена, что белей и короче, / Чем короткие белые ночи». Благодаря сравнению возникает неожиданный образ белого времени. Контекстуально оно участвует в передаче идеи скоротечности бытия.

Белыми у Самойлова могут быть ткань, постель, стена, дом, церковь, купол, парус, теплоход: «Там дивная церковь, / Оранжевая с белым», «Над белым куполом церковным», «здесь жили хозяева, / За этими стенами белыми».

Теплоход в поэзии Самойлова может выступать в качестве транспортного средства («На белом, белом, белом / Теплоходе»), перемещающего души умерших в иной мир. Стихотворение «Павел Коган» посвящено погибшему во время войны поэту, другу и соратнику. Встречающийся в тексте стихотворения образ белого паруса переключается с парусом М. Лермонтова: «Угловатый, белый парус / В нашем море голубом», «Ты — упрямый белый парус / В нашем море голубом». Здесь белый парус соотносится с романтикой юности и одновременно олицетворяет что-то, не принадлежащее живому миру. Встречающийся дважды белый цвет находится в пространстве смерти. Ему противостоит дважды повторяющийся черный цвет, связанный с зоной жизни: «Черный вечер, весь в сирени, / Весь сверкающий от глаз».

Часто Самойлов употребляет словосочетание «белый свет» в его архетипической первозданности: мир, планета Земля со всем её животным и растительным миром («по белу свету», «это я на белом свете»). В русском сказочном фольклоре и в фольклоре других славянских народов белый свет, солнечный, светлый мир, мир живых противопоставляется тому (иному) свету, темному царству мертвых. Образ мира и земли несет на себе слово «люлька» в строчках «Лежать нам в белой люльке», возникающий по аналогии с фразеологизмом «колыбель земли».

Белый цвет может соотноситься также с болезнью, с близостью смерти, например, в строках «Лежал он бледный, беленький». В поэзии Д. Самойлова белый цвет участвует в описании физического состояния человека. В строках «Если на постаревшей головке / Белизна», «Блокады будущей морозы / Его покрыли сединой», «Вслед белокурому внуку» белый (серебристый) цвет волос может символизировать старость и войну или воссоздавать детский пушкинский образ.

У Самойлова встречается образ птицы-женщины: «Девушки, как стаи белых утиц». Женские руки, сравниваемые с птицей, имеют белый цвет: «Она на сердце берегла, / Как белых ласточек, ладони». В стихотворении «Катерина» белые женские руки являются символом чистоты, невинности и любви: «О руки белые твои».

Они несут в себе спасение на войне. Цвет рук на войне Самойлов обыгрывает и в стихотворении «Слово о Богородице и русских солдатах»: «Взяла их Богородица за белые — / нет! — / за черные руки». В черный цвет окрашены руки солдат войной. Именно эти руки, натруженные и замерзшие, пропахшие порохом и кровью, смогут защитить Родину.

Высокая частотность белого цвета наблюдается в стихотворении «Про охотника». Здесь 10 раз встречается слово «белый» в сочетании с существительным: «белый камень» (2), «белый город» (3), «белый облак» (3) и «белый лебедь» (2). Охотник, убивающий белого лебедя, изображен вне времени и пространства.

Стихотворение написано тактовиком и представляет собой литературную имитацию народного стиха. В целях стилизации используется фольклорная символика, клишированные словосочетания, система повторов и «цепочная композиция» народной лирической песни с опорой на ключевые слова. В каждом из них «как бы создается тема последующего композиционного звена» [Оссоветский 1978: 138]:

Стоит белый камень.	Над городом белый облак.
На камне белый город.	Над облаком белый лебедь.

Одновременно в зоне со знаком плюс происходит ступенчатое движение снизу вверх. Оно, дойдя до пика «Прицелился каленой стрелой», зеркально начинает отражаться, но уже в зоне минуса. Этот переход фиксируется благодаря сюжетно-композиционной антитезе.

Упал белый лебедь	А белый облак	А белый город
На белый облак,	На белый город,	На белый камень.

Камень является символом земной оси, центра, священного средоточия, где сходятся все плоскости бытия: небо, земля и нижний мир. Камень — это основа бытия и памяти². Белый город, построенный из камня, связан с историей строительства городов на Руси, когда здания возводились из белого камня — традиционного строительного материала, надежного и прочного. Образ белого облака символизирует природное течение, движение и изменчивость. Белый лебедь — красоту и совершенство; мудрость и знания; чистоту, достоинство, благородство. Охота создает образ преследования, а охотник наделяется особым статусом, чье преследование и убийство дикого животного становится мифологической моделью покорения территории и основания государства. Борьба за власть и землю является неизменной, как и вечной, незыблемой остается сама жизнь — камень.

Поэзия для Д. Самойлова — жизнеопределяющее и жизнеутверждающее призвание, которому он отдает свое вдохновение до последнего слова [Самойлов 2010: 11]. С учетом символики белого можно встретить у русского поэта второй половины XX в. и маркированность этим цветом поэтических дефиниций:

² См.: «Как белый камень в глубине колодца, / Лежит во мне одно воспоминанье...» (А. Ахматова, 1916).

«И, словно гусей белоснежных станицы, / Летели исписанные страницы», «белые стихи», «белая свободная страница», «на белой бумаге», «А вот белей, чем мел, / Свободная страница».

В стихотворении «Белые стихи (Рембо в Париже)» в названии указывается не только особый тип нерифмованного стиха, но и символизируется жизнеутверждающая сила поэзии и чудо самой жизни. Обращаясь к указанной в названии стихотворения стиховой организации, можно говорить о том, что она, обладая определенной свободой, коррелирует с образом «белоснежной лошади». Надо заметить, что образ белой лошади как символа чистоты, встречается и в других стихотворениях Самойлова: «Снежный лифт» («Он белее, чем белый конь»), «Ревность» («Я въезжаю в столицу на белом коне»). Белая лошадь является символом света, жизни и духовного просветления. Считается, что белая лошадь — атрибут Христа, связанный с победой, восхождением, мужеством и великодушием.

Контрастом к белым стихам и белоснежной лошади в «Белых стихах» выступает мир без чудес («Мы с тобой в чудеса не верим, / Оттого их у нас не бывает...»), полный однообразия и тусклых красок.

В стихотворении «Прозреваньё» автор девять раз использует белый цвет для изображения того, что прозревший от слепоты человек видит весь мир только в белом, чистом цвете: «Увидел белый, белый день», «Под белым, белым, белым небом, / Стояли белые дома», «Деревья были белым снегом, / В них мгла белела, как зима». Высокая частотность слова «белый», акцентируя на себе внимание, становится возможностью сделать важный для поэта вывод о том, что мир состоит не только из белого цвета. Самойлов в заключительной строфе приходит к выводу об органической связи между собой белого и черного цветов: «Чтоб черный цвет смешался с белым, / Что есть основа всех основ».

Эти два контрастных монохромных цвета всегда у поэта находятся рядом: «Где в белых берегах вода черным-черна», «В том парке, что черным на белом». В его поэзии их смешение — черного и белого — дает новое колористическое решение в виде серого цвета, с помощью которого снимается оппозиция между двумя базовыми цветами:

Не белый цвет и черный цвет
Зимы сухой и спелой —
Тот день апрельский был одет
Одной лишь краской — серой.

Таким образом, исследование двух монохромов позволяет сделать выводы о структурно-семантических особенностях поэзии Д. Самойлова. В плане выражения и содержания его стихотворения обладают высокой степенью прецедентности. Фольклорные имитации в виде клишированных формул, синтаксических повторов, устойчивых образов и поэтические реминисценции представляют собой важную составляющую текстов Самойлова. Мир природы, человеческая личность во всех ее внешних и внутренних проявлениях, философское осмысление жизни

и смерти образуют идейно-тематический комплекс его поэзии. «Всею своей сущностью поэт Самойлов обостренно воспринимает красоту жизни, природы, человека» [Баевский 1986: 141], которые словно пропущены через два цвета — черный и белый. Но между ними нет прямолинейной антитезы. Стремление к тому, чтобы снять противостояние между белым и черным цветом, является одним из ярких доказательств гармоничности поэтического мира Д. Самойлова.

Литература

Абишева С., Молдағали М. Структура и семантика цветовых образов в поэзии Д. Самойлова // «Мне выпало счастье быть русским поэтом»: Самойловские чтения. Вып. VI / Данилевский А. А., Доценко С. Н. (ред.). Москва: Флинта; Наука, 2021. С. 84–95.

Баевский Д. С. Давид Самойлов. Поэт и его поколение. М.: Советский писатель, 1986. 265 с.

Базыма Б. А. Цвет и психика. Монография. Харьков: ХГАК, 2001. 172 с.

Кононова Н. В. Функция цвета в лирических текстах Давида Самойлова // International Journal of Russian Studies, 2013, no. 2/1. С. 35–45.

Копачева А. Р. Концепт «белый цвет» в художественной картине мира (на материале поэтических текстов французских и русских символистов): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Челябинск: Челябинский гос. ун-т., 2003. 24 с.

Немзер А. История и современность в «Стихах о царе Иване» Давида Самойлова // Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia X: «Век нынешний и век минувший»: культурная рефлексия прошедшей эпохи: В 2 ч. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2006. Ч. 2. С. 392–433.

Оссовецкий И. А. Язык современной русской поэзии и традиционный фольклор // Языковые процессы современной художественной литературы. Поэзия. М.: Наука, 1978. С. 128–185

Самойлов Д. С. Памятные записки. М.: ПРОЗАиК, 2020. 700 с.

Самойлов Д. Стихотворения. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 2006. 804 с.

Самойлов Д. С. Счастье ремесла: Избранные стихотворения / Сост. В. Тумаркин. М.: Время, 2010. 784 с.

Харченко В. К. Словарь цвета: реальное, потенциальное, авторское: свыше 4000 слов в 8000 контекстах. М.: Литературный ин-т им. А. М. Горького, 2009. 532 с.

S. Abisheva

*Abai Kazakh National Pedagogical University
(Kazakhstan, Almaty)
s.abisheva@mail.ru*

M. Moldagali

*Abai Kazakh National Pedagogical University
(Kazakhstan, Almaty)
mmoldagali@list.ru*

**TWO BASIC MONOCHROMES IN THE POETRY
OF D. SAMOILOV**

The article deals with the semantics and symbolism of basic monochromes in the poetic texts of D. Samoilov. The poems from the collection “Stihkotvoreniya” served as the material for the analysis. Words with the root stem “bel-”(white) and “chern-”(black) were selected, a frequency dictionary of these colors was compiled, their semantic analysis was presented. It was revealed that the black color in Samoilov’s poetry retains the traditional negative semantics, but also carries a positive connotation by symbolizing brightness, youth and feminine beauty. The poet uses the white color to describe classical images of purity, mostly the images of nature and women. Also, the white color carries negative semantics associated with illness and the proximity of death. Samoilov intertwines white and black colors in his works to define life as an equal ratio of good and bad, dark and bright. This relationship is depicted by the poet in the lines “Chtob chernyi tsvet smeshalsya s belym, / Chto est’ osnova vseh osnov [To mix black with white, / Which is the basis of all foundations]” The work showed that a separate use and a mixture of two basic monochromes in Samoilov’s poetry prove the harmonic integrity of his world image.

Key words: David Samoilov, colors, monochromes, white, black, semantic, symbol.

References

Abisheva S., Moldagali M. [The structure and semantics of color images in the poetry of D. Samoilov]. *“Mne vypalo schast’e byt’ russkim poetom”*: *Samoilovskie chteniya*. Vyp. VI. [“I was lucky to be a Russian poet”: Samoilov Readings. Issue VI]. Danilevskii A. A., Dotsenko S. N. (eds). Moscow, Flinta; Nauka Publ., 2021, pp. 84–95. (In Russ.)

Baevskii D. S. *David Samojlov. Poet i ego pokolenie* [David Samoilov. The poet and his generation], Moscow, Sovetskii Pisatel’ Publ., 1986. 265 p.

Bazyma B. A. *Tsvet i psikhika. Monografiya*. [Color and psyche. Monograph.]. Kharkov, Kharkov State Academy of Culture, 2001. 172 p.

Kharchenko V. K. *Slovar’ tsveta: real’noe, potentsial’noe, avtorskoe: svyshe 4000 slov v 8000 kontekstakh*. [Dictionary of color: real, potential, author’s: over 4000 words in 8000 contexts] Moscow, Maxim Gorky Institute of Literature Publ., 2009. 532 p.

Kononova N. [The function of color in the lyrical texts of David Samoilov]. *International Journal of Russian Studies*, 2013, no. 2/1, pp. 35–45. (In Russ.)

Kopacheva A. R. *Kontsept “belyi tsvet” v khudozhestvennoi kartine mira (na materiale poeticheskikh tekstov frantsuzskikh i russkikh simvolistov)*. Avtoref. diss. kand. philol. nauk [The concept of “white color” in the artistic world image (based on the poetic texts of French and Russian symbolists). Author’s abstract of the cand. philol. sci. diss.]. Chelyabinsk, Chelyabinsk State Univ., 2003. 24 p.

Nemzer A. [History and modernity in “Poems about Tsar Ivan” by David Samoilov]. *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia X: “The current century and the past century”: cultural reflection of the past era: In 2 parts*. Tartu, Tartu Ülikooli Kirjastus, 2006, part 2, pp. 392–433. (In Russ.)

Ossovetkii I. A. [The language of modern Russian poetry and traditional folklore]. *Language processes of modern literature. Poetry*. Moscow, Nauka Publ., 1978, pp. 128–185. (In Russ.)

Samoilov D. S. *Pamyatnye zapiski* [Memoirs]. Moscow, PROZAIK Publ., 2020. 700 p.

Samoilov D. S. *Shchast’e remesla: Izbrannye stikhotvoreniya* [The happiness of craft: Selected poems]. Comp. by V. Tumarkin. Moscow, Vremya Publ., 2010. 784 p.

Samoilov D. *Stikhotvoreniya*. [Poems] St. Petersburg, “Academic Project” Humanitarian Agency, 2006. 804 p.

И. А. Каргашин

*Калужский государственный университет им. К. Э. Циолковского
(Россия, Калуга)
iakargashin@gmail.com*

Е. А. Балашова

*Калужский государственный университет им. К. Э. Циолковского
(Россия, Калуга)
balashova_ea@mail.ru*

**В. Т. ШАЛАМОВ КАК «ФОРМАЛИСТ»:
К ТИПОЛОГИИ ФОРМАЛЬНЫХ СРЕДСТВ В КНИГЕ ЛИРИКИ
«КОЛЫМСКИЕ ТЕТРАДИ»**

В статье исследуется поэтика стихотворений В. Т. Шаламова в книге лирики «Колымские тетради». Выявлена яркая особенность творчества Шаламова в целом: стремление предельно точно запечатлеть жестокий мир ГУЛАГа сочетается с пристальным вниманием к форме литературного произведения. В результате анализа намечается типология формальных приемов, определяющих идиостиль Шаламова-поэта: актуализация внеметрических средств при вполне традиционном метрическом репертуаре, внимание к архитектурным элементам текста, манифестация фонического уровня, сознательная регламентация протяженности (объема) поэтического текста, реализация «грамматических моделей» как принцип организации целого. В частности, показано, что основной массив текстов в «Колымских тетрадах» — силлаботоника: в первую очередь это ямб и хорей. В книге всего 464 произведения, из них ямбом написано 281 стихотворение (60,56 %), хореем — 111 (23,92 %). При этом ритмика силлабо-тонических текстов разнообразна и богата за счет ряда внеметрических средств. Прежде всего это «нанизывание пиррихий» в двусложных размерах и ярко выраженные ритмические сбои, маркирующие семантическую значимость слова (высказывания) в стихе. Кроме того, «визитной карточкой» Шаламова становится разностопный ямб (т. е. урегулированное чередование строк разной длины). Творчество Шаламова в целом демонстрирует значимость **построения, организации** произведения — это, например, поиски ключевого (опорного) слова в стихе, выбор начального или финального текста в цикле, порядок следования стихотворений в книге стихов. В статье особое внимание обращается на реализацию «грамматических моделей» как принцип

организации текста. В «Колымских тетрадах» реализуются две разновидности подобных грамматических моделей. Одну из них правомерно назвать «императивное письмо» (по аналогии с формулой, предложенной А. К. Жолковским: «инфинитивное письмо»), вторую соответственно — «сослагательное». Кроме того, в качестве сильных позиций выделяются заглавия, начальные и заключительные строки (последний стих) стихотворения.

Ключевые слова: В. Шаламов, лирика, «Колымские тетради», стихосложение, синтаксис, фоника, формальные средства, типология.

*Не упрекай их в формализме,
В любви к уловкам ремесла.
Двояковыпуклая линза
Чудес немало принесла.*

В. Т. Шаламов

Исследователями давно отмечен «парадокс Шаламова» (см. работы Е. Волковой [1996; 1998], В. Есипова [2020]): изображение страшной действительности «без прикрас» сочетается с пристальным вниманием к форме литературного произведения.

Подобный подход к литературному творчеству реализован и в художественной практике писателя, и в его теоретических работах (отметим, кроме того, увлечение идеями и трудами ОПОЯЗа, многочисленные «поэтологические» стихотворения — с размышлениями автора о поэзии).

Анализ стихотворных текстов, составивших его знаменитые «Колымские тетради», выявляет ряд важнейших формальных приемов, определяющих идиостиль Шаламова-поэта. А именно:

Актуализация внеметрических средств при вполне традиционном метрическом репертуаре. Основной массив текстов в «Колымских тетрадах» — силлаботоника: в первую очередь это ямб и хорей. Так, в книге стихотворений «Колымские тетради» всего 464 произведения, из них ямбом написано 281 стихотворение (60,56 %), хореем — 111 (23,92 %). На долю трехсложников приходится всего 10,56 % текстов (любопытно, что во всей книге дактиль встречается лишь дважды), тонические размеры представлены в основном дольниками (4,74 %), тактовиком написано лишь одно стихотворение — «Белое небо. Белые снега...» — соответственно 0,22 % [Шаламов 2020, 1: 196].

При этом ритмика силлабо-тонических текстов разнообразна и богата за счет ряда внеметрических средств. Прежде всего это «нанизывание пиррихий» в двухсложных размерах и ярко выраженные ритмические сбои, маркирующие семантическую значимость слова (высказывания) в стихе. Рассмотрим подробнее эти приемы на материале самого традиционного размера — четырехстопного ямба.

Пропуски метрических ударений. Любопытно, что сам поэт неоднократно обращал внимание на эту особенность своей поэзии, делая ее сознательным приемом поэтики. Например, см. его определение «узорчатые стихи», разнообразные

«узоры ямба» и т. п. Ср. его автокомментарий по поводу стихотворения «Ракovina»: «Написано в 1956 году в Калининской области и входит в “Колымские тетради”. Одна из формул бытия. С технической стороны отличается особым ритмическим узором» [Есипов 2020: 551].

Первые отметил «использование вариантов четырехстопного ямба с пропуском двух метрических ударений» в стихах В. Шаламова Вяч. Вс. Иванов еще в статье 1973 г. (переизданной в его трехтомнике «Избранных трудов») [Там же: 63]. Действительно, в книге «Колымские тетради» мы находим все возможные варианты пропусков двух метрических ударений в строке четырехстопного ямба (4Я). Ср.:

К так называемой победе ∪∪|∪—|∪∪|∪—|∪
[Шаламов 2020, 1: 175].

Здесь, как видим, метрические пропуски (пиррихии) приходятся на первую и третью стопы. Это так называемая VI форма метрических пропусков в четырехстопном ямбе [Тарановский 2010: 97]. См. подобные варианты: *Все соловьи осоловели* [Шаламов 2020, 1: 177], *И выступающим ребром* [Там же: 176], *Окаменевшая жемчужина* [Там же: 347], *И преждевременных морщин* [Там же: 112] и т. п.

Разумеется, особый интерес вызывают строки 4Я, в которых пиррихии следуют в смежных стопах (т. е. идут подряд, «нанизываются» в стихе). Подобные варианты редко встречаются в русской поэзии, не случайно Вяч. Вс. Иванов называет их «трудными». В «Колымских тетрадах» В. Т. Шаламова встречаются и эти варианты. Например:

Раскачивается вода ∪—|∪∪|∪∪| ∪ —
[Шаламов 2020, 1: 198].

«Пустыми» (с пропуском ударений) оказываются соседние стопы — вторая и третья. Это V форма метрических пропусков в 4Я, см. подобное в строчках *Удушье углекислоты* [Там же: 181], *Мигрени. Головокруженья* [Там же: 344].

Наконец, встречаются в текстах «Колымских тетрадей» и уникальная VII форма четырехстопного ямба, в которой пиррихии следуют в начале стиха — в первой и второй стопах. См.:

До умопомраченья ясно ∪∪|∪∪|∪—|∪—|∪
[Шаламов 2020, 1: 286].

Ср. подобное:

На четырехугольный луг
[Шаламов 2020, 1: 190].

Поэтика ритмических сбоев. Отступления от метра (ритмические сбои) нередки в книге «Колымские тетради», и они затрагивают и формальную, и содержательную структуру текста. Рассмотрим подобные варианты опять-таки на материале

ямбических стихотворений. Как правило, подобные сбои особенно ощутимы, когда автор подчеркивает значимость, концептуальность образа или заявленного мотива. Тем более значимы подобные отступления от заданного метра в тех случаях, когда они поставлены автором в начало или в финал текста (т. е. занимают заведомо сильные позиции).

См. образцы таких сбоев в последнем стихе стихотворения:

*Нечеловеческие дозы
Таинственных сердечных средств
Полны поэзии и прозы,
А тем, кто может угореть,
Спасительны, как чистый воздух,
Рассеивающий бред*

[Шаламов 2020, 1: 109].

*Не грамматические споры
Нас в эти горы завлекли —
Глубокое дыханье бора
Целительницы земли.*

[Шаламов 2020, 1: 181].

*И мне, конечно, не найти
Пургой заваянные тропы,
Пургой закопанные трупы,
Потерянные пути...*

[Шаламов 2020, 1: 267].

Как видно из этих примеров, метр 4Я в финале текста нарушается и уступает место несиллабо-тоническим размерам (здесь это дольники на основе амфибрахия).

Урегулированное чередование строк разной длины (разностопность). Отдельно стоит сказать о разностопных (неравностопных) стихах в «Колымских тетрадах». Обратимся опять-таки к стихам, написанным ямбом (самым распространенным размером в этой книге стихов). Можно с уверенностью утверждать, что разностопный ямб становится «визитной карточкой» поэта Шаламова в «Колымских тетрадах».

Здесь уместно вспомнить замечания М. Л. Гаспарова о месте разностопного ямба в истории русской поэзии. Говоря о чередованиях 4-стопного и 3-стопного ямба (как и о чередованиях 6- и 4-стопного), он констатирует, что они начинают употребляться с начала XIX в., когда предромантики, а затем романтики начинают подражать английским и немецким балладам с их чередованием 4- и 3-ударных строк. При этом ученый подчеркивает, что стихи Я (4 — 3) «достигают уровня около 10 % и ровно держатся на нем, не сбиваясь, вплоть до наших дней; только в последнее десятилетие обнаруживается понижение их доли, покамест трудно объяснимое» [Гаспаров 1974: 57–58].

Однако обратим внимание — в «Колымских тетрадах» из 281 стихотворения, написанных ямбом, 60 являются разностопными (т. е. 21,35 %)! Разумеется, этот показатель никоим образом не меняет общую картину распространения разностопного ямба в русской поэзии — уже потому, что касается лишь одного сборника одного поэта (на фоне всего массива русской поэзии, о котором говорит Гаспаров). Однако несомненно, что частотность текстов разностопного ямба в книге Шаламова становится «визитной карточкой» его поэтического идиостиля в целом.

Из разностопных ямбических стихов основной корпус текстов составляет именно Я (4 — 3), однако этим размером репертуар разностопного ямба вовсе не исчерпывается. Здесь встречаются самые разные комбинации чередования неравностопных ямбов: Я (4 — 2), Я (3 — 2), Я (4 — 2 — 4 — 3), Я (4 — 3 — 4 — 2), Я (4 — 2 — 4 — 1). Особенно выразительно ритмическое звучание стихотворений с контрастным сочетанием стопностей. См., например, стихотворение «После ливня» Я (4 — 4 — 1):

*Вдруг ослепляет солнца свет,
И изменяют разом цвет
Поля,
И жарко дышит синевой,
И к небу тянется травой
Земля.*

[Шаламов 2020, 1: 322].

Кроме того, встречаются в «Колымских тетрадах» и вольные размеры, т. е. неурегулированные сочетания строк разной стопности — вольные ямбы и (реже) вольные хорей. См. образцы вольного ямба — стихотворения «Скрипач», «Басовый ключ...», «Как ткань сожженная, я сохраняю...», «Копытят снег усталые олени...» и др.

Остается добавить, что в «Колымских тетрадах» поэт использует не только разностопные ямбы. Из 111 стихотворений, написанных хореем, 24 являются разностопными (21,62 %), очень часто используется и разностопный амфибрахий (обычно с чередованием 4- и 3-ударных строк).

Значение архитектурных элементов текста. Уже вышеназванные примеры подчеркивают особую роль в поэтике «формалиста» Шаламова архитектуры текста в целом. Показательно, что в автокомментарии к стихотворению «Клен и рослый и плечистый...» он указывает: «Написано из-за последней строфы» [Шаламов 2020, 1: 517]. Вот эта строфа:

*Это — право пешехода
Разбираться, чье нужней,
Чье полезней — время года
Весен или осеней,
И похваливать погоду,
Размышляя не о ней.*

[Шаламов 2020, 1: 188].

Можно вспомнить, что клен — любимое дерево Шаламова (см. примечание к стихотворению 162 [Там же: 517]), но главное — автор подчеркивает значимость каждого компонента литературно-художественной формы! Последняя строфа стихотворения незаметно и естественно переводит «пейзажный дискурс» текста в регистр философской поэзии — мотив дороги оборачивается утверждением права личности на выбор своего пути и в данное «время года», и в судьбе в целом.

Творчество Шаламова демонстрирует значимость **построения, организации** произведения — от поисков ключевого (опорного) слова в стихе, выбора начального или финального текста в цикле, порядка следования стихотворений в книге стихов и т. п. Кроме того, в «Колымских тетрадах» в качестве сильных позиций выделяются заглавия, начальные и заключительные строки (последний стих) стихотворения.

Заглавиями обычно выступают обозначения, становящиеся символами в художественной системе поэта: «Стланик», «Камя», «Срубленные сосны» и т. п. И именно заключительный стих определяет собственно авторские интенции (без него явленные не полностью). Неслучайно, например, финальный стих у Шаламова нередко равен слову (укорочен до ключевого слова).

Ср. начало стихотворения:

*Какая в августе весна?
Кому нужна теперь она?*

— и финал его:

*И все же в сердце зажжена
Весна.*

[Шаламов 2020, 1: 318].

А, например, в стихотворении «Бухта» только заключительная строка последней строфы сообщает пейзажной зарисовке подлинный — трагический пафос. Ср. начало текста: *Дальней лодки паруса // Тянет ветер в небеса.* И финал его: *И веселый детский смех // Там, где радоваться — грех* [Шаламов 2020, 1: 159].

Также велик удельный вес зачинов в поэтике Шаламова. Здесь поэт тоже зачастую прибегает к средствам, которые становятся устойчивыми приемами в его лирике. Например, в качестве такого приема выступают вопросительные конструкции в начале текста. См. (заметим — вопросительная конструкция становится текстопорождающей):

*Какой еще зеленой зорьки
Ты поутру в чащобе ждешь?
Табачный дым глотаешь горький,
Пережидая дымный дождь?*

**Ты веришь в ветер? Разве право
На эту веру ты имел?**

*Оно любой дорожке славы,
Оно — надежд твоих предел.*

[Шаламов 2020, 1: 367].

В качестве образца подобных зачинов можно назвать тексты «Стихи? Какие же стихи...», «Где жизнь? Хоть шелестом листа...», «Не хватает чего? Не гор ли...», «Какая в августе весна?...», «Так где же песня в самом деле?...» и т. п.

Помимо этого, стоит отметить ряд других устойчивых моделей в синтаксических конструкциях «Колымских тетрадей».

По наблюдениям В. Есипова, при всей значимости фонической организации стихотворного текста Шаламова, она уступает место синтаксической конструкции стиха, первостепенная роль в которой отведена у поэта инверсии. Шаламов, по замечанию исследователя, использовал ее «как никто из современных ему поэтов...» [Есипов 2020: 65].

Ср. зачин стихотворения, дополнительно маркирующий сильную позицию текста инверсией, подчеркнутой к тому же авторским тире:

*Я тебе — любой прохожей,
Женщина, — махну рукой,
Только было бы похоже,
Что знакома ты с тоской.*

[Шаламов 2020, 1: 100].

Шаламов чрезвычайно часто употребляет ряды однородных членов, нередко с многосоюзием. От этого, особенно наряду с инверсией, осуществляется эффект «увязывания» в тексте, когда приходится вслед за автором вглядываться в каждое явление, сосредоточившись на нем, ничего не пропустив. Отметим, что к этому приему особенно охотно поэт прибегает в поздних стихах — за пределами «Колымских тетрадей». В данном примере это еще и градация:

*И только тучи комариной,
Где звон, и стон, и визг, и гнев,
Еще звучит напев старинный,
Звериный боевой напев.*

[Шаламов 2020, 2: 17].

Выбор части речи при многосоюзии разнообразен. В следующем стихотворении это глаголы:

*Растущий прилив и бурлит, и кипит,
И ноги мои задевает.*

[Шаламов 2020, 2: 25].

«Увязывание» в тексте происходит не только из-за инверсированных фраз или однородных членов. В приведенном ниже отрывке сказуемое перенесено в другую

строфу, оттого синтаксис первой строфы «провисает». Только получив опору в императиве «заговори», можно понять, что вся первая строфа — это обращение, осложненное придаточными в последовательном подчинении:

*Давно запуганный Шекспиром
Кромешный хаос чувств и лиц,
Что называют в шутку миром,
Где только горе без границ,*

Заговори нас певчей пташкой...

[Шаламов 2020, 2:7].

Звуковая организация. Подчеркнем, что в случае с Шаламовым следует говорить не об отдельных приемах звукописи (традиционные аллитерация, ассонанс, эвфония и т. п.), а в целом о его концепции стихового слова (в отличие от прозаического), согласно которой именно фонический уровень оказывается конститутивным признаком стихотворного произведения. Внимание к фонике реализовывалось и в его теоретических положениях, подчеркивающих несводимость звуковой организации текста к пресловутой «звукописи», и в поэтической практике автора «Колымских тетрадей». Это подчеркивали уже первые исследователи поэтики Шаламова (В. Есипов, С. Лесневский, Ю. Шрейдер).

В частности, было отмечено, что излюбленным Шаламовым приемом фоники можно считать анаграмматическое использование («переразложение») ключевого слова-образа — как, например, в стихотворении, где поэт сравнивает себя с Архимедом (ср.: Архимед — а-р-х-и-м²-э-т):

*Как Архимед, ловящий на песке
Стремительную тень воображенья,
На смятом, на изорванном листке,
Последнее черчу стихотворенья.*

*Я знаю сам, что это не игра,
Что это смерть... Но я и жизни ради,
Как Архимед, не выроню пера,
Не скомкаю развернутой тетради¹.*

[Шаламов 2020, 1: 122].

Кстати, частотный звук [с] здесь можно интерпретировать как опорный звук другого опорного понятия — я сам (в параллель Архимеду — я как Архимед).

Еще более изощренный прием — звукопись на протяжении всего текста подчинена звуковому составу, заявленному в первом и в последнем стихе произведения. В качестве примера достаточно вспомнить стихотворение, начинающееся строкой *Уйду, уеду в дали дальние* и заканчивающееся строкой *Слова тоски,*

¹ Очевидно, что в данном примере выделенные буквы обозначают звуки ключевого слова: о = а, е = и, д = т — и т. п.

слова тоски — именно выделенные звукобуквенные сочетания и становятся сквозными, организующими все произведение.

В заключение обратим внимание на виртуозную инструментовку концептуального финального образа (заметим — образец минимального лирического высказывания — четырехстрочное стихотворение «И мне, конечно, не найти...»):

*И мне, конечно, не найти
Пургой завейные тропы,
Пургой закопанные трупы,
Потерянные пути...*

[Шаламов 2020, 1: 267].

Протяженность (объем) поэтического текста. По замечанию людей, близко знавших В. Т. Шаламова, поэт одним из главных недостатков своих стихов считал многословие, упрекал себя за ненужные длинноты. Хотя, справедливости ради, необходимо учитывать, что многословие это было обусловлено «техническими причинами» — необходимостью запечатлеть, «схватить» переживаемое в условиях, которые просто не оставляли времени для какой бы то ни было отделки вдруг рождающихся текстов. Позже, когда стал возможен выбор и отбор «формы», Шаламов не однажды говорил о поисках оптимального объема лирического стихотворного текста. При этом он вспоминал о разговорах с Пастернаком, который подчеркивал достаточность восьми строк. Шаламов же настаивал на оптимальности двенадцати стихов.

Так, В. Есипов, назвав Шаламова «апологетом краткости стиха», приводит суждения Шаламова из его статьи «Звуковой повтор — поиск смысла»: «...двенадцать строк — это оптимальный размер, в котором может быть выражено все, что хотел сказать лирический поэт на русском языке» [Есипов 2020: 65].

Показательно, что правка поэтом ранних вариантов прежде всего сводится к их сокращению — нередко именно до двенадцати строк: стихотворения «Мне горы золотые — плохая опора...», «Я о деревьях не пишу...», «Удача — комок нарастающей боли...» и другие.

Нередки и восьмистишия, например: «Обогатительная фабрика», «Луна, точно снежная сойка...», «Воображенье — вооруженье...», «Какой еще зеленой зорьки...», «Приснись мне так, как раньше...» и т. п. Встречаются здесь и 7-стишия — «А тополь так высок...», и 6-стишия — «После ливня». Наконец, обратим внимание на законченные 4-строчные произведения: «Всё те же снега Аввакумова века...», «Шагай, веселый нищий...», «Я жив не единым хлебом...» Обратим внимание — в последнем вдруг «аукается» В. Хлебников:

*Я жив не единым хлебом,
А утром, на холодке,
Кусочек сухого неба
Размачиваю в реке...*

[Шаламов 2020, 1: 331].

Характерна и общая тенденция к резкому уменьшению объема стихотворных текстов — среди поздних стихотворений Шаламова (1960–70-е гг.) уже не редкость тексты от 6 до 2 строк. Например, стихотворения «Седьмое небо», «Усиливающийся ливень...» — шестистишия. «Могила моей тетки», «Мы на самом конце района...», «На земле вымирают кентавры...», «Пастернак: новизна называнья...», «Нас только ненависть хранит...» — четверостишия, «Я выбрал черную дорогу...», «Друзья мои все умерли давно...», «Мы гордимся грабежом...» — двустишия.

Реализация «грамматических моделей» как принцип организации текста. Во-первых, отметим, что в книге лирики «Колымские тетради» реализуются две разновидности подобных грамматических моделей. Одну из них правомерно назвать «императивное письмо» (по аналогии с формулой, предложенной А. К. Жолковским: «инфинитивное письмо»), вторую соответственно — «сослагательное». См. «императивное письмо» — «Заключайте весной» (отрывок; весь текст, включающий 10 строф, построен по этому принципу):

*Рассейтесь, цветные туманы,
Откройте дорогу ко мне
В залитые льдами лиманы
Моей запоздалой весне.*

*Явись, как любовь — ниоткуда,
Упорная, как ледакол.
Явись, как заморское чудо,
Дробящее лед кулаком!*

[Шаламов 2020, 1: 77].

Именно этот вариант получил распространение в поэтике «Колымских тетрадей», см. стихотворения «Перстень», «Гостья», «Ради бога, этим летом...», «Приснись мне так, как раньше» и другие.

«Сослагательное письмо» встречается реже и обычно организует не весь текст от начала до конца, но значительные его фрагменты. Ср. образец (из стих. «Ни травинки, ни кусточка...»): *Иль ползти бы к деревушке, / Где горит еще луна, / И на плач любой старушки / Наклоняться у окна. // Соловьев бы им на плечи / Развеселых посадить, / Завести бы в темный вечер / В наши русские сады.* Однако стоит отметить, что именно «сослагательная конструкция» выстраивает «Желание» — одно из самых пронзительных и трагических стихотворений в «Крымских тетрадах»:

*Я хотел бы так немного!
Я хотел бы быть обрубком,
Человеческим обрубком...*

*Отмороженные руки,
Отмороженные ноги...
Жить бы стало очень смело
Укороченное тело.*

*Я б собрал слюну во рту,
Я бы плюнул в красоту,
В омерзительную рожу.*

*На ее подобье божье
Не молился б человек,
Помнящий лицо калек...*
[Шаламов 2020, 1: 258].

Реализация подобных «грамматических моделей» объясняет и общее внимание поэта к устойчивым синтаксическим конструкциям. В частности, в «Колымских тетрадах» синтаксический параллелизм нередко выступает в роли композиционного приема, выстраивающего весь текст стихотворения. Ярким примером может служить стихотворение «Камея». Текст «Камеи», по утверждению автора, «имеет сто вариантов», тем показательнее окончательный вариант, в котором на три строфы приходится 4 стиха, имеющие тождественное синтаксическое строение: *Я выбил в камне твой портрет* (1-я строфа), *Я вызвал женские черты* (2-я строфа), *Я вправил в перстень снеговой, Я спрятал перстень в облака* (3-я строфа). Не случайно поэтика таких произведений заставляет вспомнить строчки Шаламова из стихотворения «Не суди нас слишком строго...»:

*Мы стихи построим эти
И надежны и крепки.*
[Шаламов 2020, 1: 76].

Различные варианты синтаксического параллелизма см. также в стихотворениях «Верю», «Плавка», «Тост за речку Аян-Урях», «Пускай за нас расскажут травы...», «Я пил за счастье капитанов...», «Скоро в серое море...».

В. Т. Шаламов неоднократно подчеркивал «разноприродность» стиха и прозы. С другой стороны, отстаивал системное единство своих произведений — стихотворных и прозаических. Можно с уверенностью утверждать, что важнейшая составляющая этого единства — «двояковыпуклая линза» его авторской установки, сочетающей (в согласии с этимологией понятия «поэтика») «искусство» и «технику» словесного творчества.

Литература

Волкова Е. В. Парадоксы катарсиса Варлама Шаламова // Вопросы философии. 1996. № 11. С. 43–57.

Волкова Е. В. Трагический парадокс Варлама Шаламова. М.: Республика, 1998. 176 с.

Гаспаров М. Л. Современный русский стих. М.: Наука, 1974. 319 с.

Есипов В. В. Стихи после Колымы (Поэтический дневник Варлама Шаламова) // Шаламов В. Т. Стихотворения и поэмы: В 2 т. Т. 1. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома; Вита Нова, 2020. 591 с. (Новая Библиотека поэта). С. 5–70.

Тарановский К. Русские двусложные размеры. Статьи о стихе / Под ред. В. Тарановской-Джонсон, Дж. Бейли, А. В. Прохорова. М.: Языки славянской культуры, 2010. 559 с.

Шаламов В. Т. Стихотворения и поэмы: В 2 т. / Вступ. статья, сост., подг. текста и примеч. В. В. Есипова. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома; Вита Нова, 2020. Т. 1. 591 с.; Т. 2. 639 с. (Новая Библиотека поэта).

I. A. Kargashin

Kaluga State University named after K. E. Tsiolkovsky

(Russia, Kaluga)

iakargashin@gmail.com

E. A. Balashova

Kaluga State University named after K. E. Tsiolkovsky

(Russia, Kaluga)

balashova_ea@mail.ru

**V. T. SHALAMOV AS “A FORMALIST”:
THE TYPOLOGY OF FORMAL MEANS IN A LYRICAL BOOK
“KOLYMA NOTEBOOKS”**

The article highlights the poetics of V. T. Shalamov’s poems in the book of lyrics “Kolyma notebooks”. A striking feature of Shalamov’s work is the desire to capture the cruel world of the GULAG combined with close attention to the form of a literary work. As a result of the analysis, a typology of formal techniques defining the idiostyle of Shalamov-poet is outlined: actualization of extra-metric means with a quite traditional metric repertoire, attention to the architectonic elements of the text, manifestation of the phonic level, conscious regulation of the length (volume) of the poetic text, the implementation of “grammatical models” as a principle of the organization of the whole. In particular, it is shown that the main number of the texts in the “Kolyma notebooks” belong to syllabic-accentual versification: first of all, these are iambus and trochee. There are only 464 works in the book, 281 poems (60.56%) of which were written in iambus, 111 (23.92%) in trochee. At the same time, the rhythms of syllabic-accentual texts are diverse and rich due to a number of extra-metric means. First of all, it is the “stringing of pyrrhichiae” in two-syllable sizes and pronounced rhythmic failures that mark the semantic significance of a word (utterance) in verse. In addition, the “calling card” of Shalamov becomes the iambic difference (i.e. regulated alternation of lines of different lengths). Shalamov’s work, as a whole, demonstrates the importance of the construction, organization of the work — this is, for example, the search for a key (reference) word in a verse, the choice of the initial or final text in the cycle, the order of the poems in the book of poems. In the article special attention is paid to the implementation of “grammatical models” as a principle of text organization. In “Kolyma notebooks” two varieties of such

grammatical models are implemented. One of them we can call “imperative writing” (by analogy with the formula proposed by A. K. Zholkovsky: “infinitive writing”), the second, respectively, “subjunctive”. In addition, the titles, the initial and final lines (the last verse) of the poem are highlighted as strong positions.

Key words: V. Shalamov, lyrics, “Kolyma notebooks”, versification, syntax, phonics, formal means, typology.

References

Esipov V. V. [Poems after Kolyma (Poetic diary of Varlam Shalamov)]. Shalamov V. T. *Stikhovoreniya i poemy* [Poems and narrative poems]: In 2 vols. St. Petersburg, Pushkinskii Dom Publ.; Vita Nova Publ., 2020. Vol. 1. 591 p.; Vol. 2. 639 p. (Novaya Biblioteka poeta), pp. 5–70. (In Russ.)

Gasparov M. L. *Sovremennyy russkiy stikh* [Modern Russian verse]. Moscow, Nauka Publ., 1974. 319 p.

Shalamov V. T. *Stikhovoreniya i poemy* [Poems and narrative poems]: In 2 vols. Preface, compilation, notes by V. V. Esipov. St. Petersburg: Izdatel'stvo Pushkinskogo Doma; Vita Nova Publ., 2020. Vol. 1. 591 p. Vol. 2. 639 p. (Novaya Biblioteka poeta).

Taranovskii K. *Russkiye dvuslozhnyye razmery. Stat'i o stikhe* [Russian two-syllable meters. Articles about verse]. V. Taranovskaya-Johnson, J. Bailey, A. V. Prokhorov (eds). Moscow, Yazyki Slavyanskoi Kul'tury Publ., 2010. 559 p.

Volkova E. V. [Paradoxes of Varlam Shalamov's catharsis]. *Voprosy filosofii*, 1996, no. 11, pp. 43–57. (In Russ.)

Volkova E. V. *Tragicheskii paradoks Varlama Shalamova* [The tragic paradox of Varlam Shalamov]. Moscow, Respublika Publ., 1998. 176 p.

СЕМАНТИЧЕСКИЕ ПРЕОБРАЗОВАНИЯ В СОВРЕМЕННОЙ ПОЭЗИИ

Л. В. Зубова

Санкт-Петербургский гос. университет

(Россия, Санкт-Петербург)

l-zubova@yandex.ru

СЕМАНТИЧЕСКАЯ РЕДЕРИВАЦИЯ СЛОВА В СОВРЕМЕННОЙ ПОЭЗИИ

В статье на материале современной русской поэзии (начиная со второй половины XX века) рассматривается употребление слов в тех первичных (или близких к ним) значениях, которые в результате языковой эволюции были вытеснены переносными. Семантическая редеривация (реконструкция, архаизация) слов осуществляется при нарушении их нормативной референции и синтагматики. Реконструированные слова являются одновременно и авторскими семантическими неологизмами, и семантическими архаизмами. Этимологически первичное значение глаголов и отглагольных существительных обнаруживается при их перемещении из сферы ментальных действий и состояний в сферу физической деятельности. У фразеологически связанных и денотативно ограниченных слов восстанавливается их исходное широкое значение. При этом в некоторых контекстах обнаруживаются синестезия и энантиосемия. Авторское изменение семантики слов может влиять на их грамматическую принадлежность: качественным прилагательным и наречиям возвращается статус относительных, прилагательные, восходящие к причастиям, вновь становятся причастиями. Семантическая редеривация слов иногда сопровождается устранением стилистического ограничения на их употребление. Реконструированные слова могут не совпадать с реально существовавшими, но во всех случаях они указывают ретроспективное направление семантических преобразований как сильного выразительного средства. Важно, что при восприятии словоупотребления, актуализирующего внутреннюю форму слов, исходным знанием читателя является современное производное лексическое значение, следовательно, оно неизбежно включается в смысл поэтически преобразованной лексики, побуждая читателя к языковой рефлексии.

Ключевые слова: лексика, семантика, словообразование, редеривация, семантические архаизмы, современная русская поэзия.

Известно, что в истории языка исходные прямые значения слов нередко полностью вытеснялось переносными: «Переносное употребление слова, ведущее

к закреплению у данного слова нового значения, может явиться источником новой языковой метафоры, в том числе, при забвении или частичном вытеснении первоначального прямого значения, источником обратной метафоры, как бы возвращающей слово к его прежнему (или близкому) значению» [Шмелев 1977: 110].

С. Б. Козинец приводит немало примеров утраты первичных значений слов: *любочник, пресытиться, поветрие, пылкий, веский, непотребный* и др. [Козинец 2009].

Многие современные поэты реставрируют утраченное прямое значение слов при нарушении нормативной референции и синтагматики. В таких случаях можно говорить о семантической редеривации или реконструкции, то есть об обратном лексико-семантическом словообразовании. Реконструированные слова могут не совпадать с реально существовавшими, но во всех случаях они указывают ретроспективное направление семантических преобразований как сильного выразительного средства.

В статье рассматриваются контексты из русской поэзии от середины XX в. до нашего времени.

Этимологически первичное значение глаголов и отглагольных существительных обнаруживается при их перемещении из сферы ментальных действий и состояний в сферу физической деятельности или физического состояния: *Когда смутятся очертанья ближайших пригородных зон, / усталый ум, едва читая, / уйдёт за тонкий горизонт / строки — и тут от поворота / тропинка поведёт в овраг, / отрава белая — атропа / раскинет в дебре аромат...* [Байтов 1997: 11]; *Рыба не человек, / но смертью они похожи <...> И лежит она плоская, не дыша, / распутивши жабры, глаза смутивши, / и улитки медленно к ней спешат* [Делаланд 2009: 115]. Исходное значение слов *смутить, смутиться* являются не совсем забытыми. Например, в поэзии Пушкина есть такое их употребление: *Вдруг ветер дунул, загашая / Огонь светильников ночных; / Смутилась шайка домовых* («Евгений Онегин»); *А Балда наделал такого шуму, / Что все море смутилось / И волнами так и расходилось* («Сказка о попе и о работнике его Балде»).

Слово *унизить* приобретает у Марии Степановой значение ‘уменьшить, глядя сверху вниз сощурившись, как бы через перевернутую подзорную трубу’: *Балкон при мне как садик мелкий / С целебной травкою прищепок, / С вареньем, тазом и бельем. / В его ущелье мы вдвоем / Среди подветренных рубах. / Раздвинуть их и зренье сузить, / Чтобы — подзорная труба: / Тебя увидеть и унизить* [Степанова 2017: 11]. Здесь преобразована и словоформа *подветренных* (в нормативном языке говорят только о *подветренной стороне*).

Слово *огорченный* Степанова образно мотивирует горечью лекарства: *Как рыхлую грядку, вздымая кровать, / Огромным початком сырым и бессонным, / В горячей перчатке лежать-упревать / С целебной таблеткой во рту огорченном* [Степанова 2017: 18].

У Александра Месропяна слово *снисхождение* получает значение существительного, образованного непосредственно от глагола движения: *лицу по мере пробужденья / все мудреней хотя мудрёней / ночного снега снисхождение* [Месропян 1998: 22].

Анри Волохонский устраняет из глагола *маяться* показатель возвратности, в результате получается глагол движения (ср. существительное *маятник*): *Надтреснутым копытом / Олени чеирут мягкое подбрюшьё / И мает шеей пьющая лиса / То поднимая стреловидный факел головы / То глядя в сторону* [Волохонский 2012: 73].

Впрочем, и без устранения постфикса *-ся* глагол *маяться* принимает первичное значение ‘двигаться из стороны в сторону, качаться’: *Я иду, как отцы в песках, / по груди голова-буддизм / ма-ется, да на цыпочках, / волк-Раскольников, не будить, / шаг да шаг, да в сердцах ать-два, / сумрак в окнах как нос в очках, / и куда мне свой вой девать, / нож ли? Ждёшь ли мя, Со-нечка* [Иконников-Галицкий 1995: 28].

У фразеологически связанных и денотативно ограниченных слов восстанавливается их исходное широкое значение. Так, в стихотворении Александра Левина «Катание на лыжах» глагол *бодать* приобретает забытое значение ‘прокалывать, пронзать’, это широкое значение сохранилось только в медицинском термине *прободение*: *Бодает накрепённый снег / упорный лыжный человек, / влезает на тугой бугор, / вдыхает через нос простор* [Левин 1995: 117]¹.

Глагол *кивать* в нормативном русском языке имеет узкое значение ‘наклонять голову, обычно в знак согласия или приветствия’, в поэтических текстах кивают не только головой: *Мы стоим, прижимаясь и друг на друга кивая носами, / у кого кошелка на шее, у кого братан в Новоржеве. / Бьется в витрине курица с синими и кривыми ногтями, / Выползет счас, закричит, но никто ее тут не услышит. // И, лежа спокойно, она из витрины кивает мне глазом, / Мол, постой, не спеши, еще купишь сметаны и разного хлеба* [Кучерявкин 1994: 10]; *Когда ворона, пролетая надо мной, / Разинет толстый рот и что-то важно скажет / И дальше кинется, задумавшись, проворная / И, размечтавшись, воспарит над крышей, // Мне видится прекрасный темный глаз / В том крике, в том молчании и взлете. / Глядит он, ласково кивая мне рукой, / И бровь величественно темную вздымает* [Кучерявкин 1993: 26]; *Толстуха сидит над ручьем, / Молодыми ногами суча, / Сияя крахмальным бельем, / Разогретым кивая плечом, / Ждет королевича* [Степанова 2017: 20]².

На нормативную фразеологичность лексического значения (то есть ограниченность и условность предметной отнесенности) указывает такой текст, в котором словами *колосья* и *початки* названы не те предметы, которые принято называть в общепотребительном литературном языке: *Колосья кукуруз / Початки огурцов / Детей моих улус / Страна моих отцов* [Волохонский 2012: 437]. Тем самым значение слов тоже расширяется.

Устранение стилистического ограничения в совокупности с референциальным тоже способствует семантической реставрации слова: *Медвежий комарик, щенок муравей, / извольте заслушаться сами, / как он расплескался в древесной траве, / веселыми рея ногами* [Поляков 2000: 31].

¹ Анализ этого фрагмента содержится в книге [Зубова 2010: 301].

² Словарь XI–XVII вв. приводит пословицу: *Кому перстом киваютъ, а намъ глазомъ мигають* [Словарь XI–XVII вв. 1980: 119].

При восстановлении широкого значения слов обнаруживаются синестезия: *Придет ко мне безумное дыханье / и кровь по жилам потечет бойчей, / бесплауное птичье щebetанье / услышу оглушительно ярчей* [Бауэр 2000: 16]; *И, главное, вокруг такая жизнь, / что взгляд любой / и каждая улыбка, обрывок фразы, разговор простой, / наш общий морок в мареве и гуле / звучат так ярко, словно кислотой / среди бела дня в лицо тебе плеснули* [Гуголев — электронный ресурс]. Слова *яркий, ярко* в древности были связаны не только со зрительным впечатлением, они обозначали любое интенсивное проявление качества ср. слова *ярый, ярость, разъяриться* [Ларин 1977: 89–100]³.

В следующих строчках Марии Степановой проявляется энантиосемия слова *непотребный*, показывающая производность современного значения ‘непристойный, развратный’ от значения ‘ненужный, непригодный’ (такая энантиосемия есть в современном слове *негодный*): *Принесите горы полотенце! / Вот сейчас себя из ванны выну, / И, как новорожденный младенец, / Буду непотребна и невинна* [Степанова 2017: 14].

У Екатерины Боярских словоформа *сбылось* (имеющая в современном языке значение ‘осуществилось’) приобретает значение ‘прекратило быть’: *Утром бессонным / я сбывлась, забылась / и стала взглядом. / Окно сбилось, разбилось / и стало звоном* [Боярских 2016: 11]. В этом случае энантиосемия основана на многозначности приставки *с-*, формирующей у глаголов противоположные значения ‘создать что-л.’ и ‘уничтожить что-л.’ ср.: *склеить* и *стереть, срубить* *избу* и *срубить* *дерево*. Есть в русском языке и невозвратный глагол *сбыть* что-л. (перех.) — [‘продать что-л.’], [‘избавиться от чего-л.’] и (неперех.) [‘пойти на убыль’ (*вода сбыва*)].

В современной поэзии часто встречается этимологическая регенерация прилагательных их деметафоризацией. Надя Делаланд перемещает слово *пылкий* из лексико-семантической группы «свойство человека»⁴ в группу «свойство предмета»: *Пылкий фонарь из тьмы / шею тянул и гнул, / думал, что он тюльпан, / ты мне его дарил, думал: «тюльпан, фонарь, зонтик, очки, трюмо, / разве не все равно...»* [Делаланд 2005: 117]. Поэты актуализируют внутреннюю форму слова *чреватый*: *Как будто толпы муравьев / Бегут за ветошкой косматой / Тысяченожками народ / Ползет за тучею чреватой* [Шварц 1996: 103]. В этом контексте туча изображена и похожей на большой живот, и способной доставить неприятности. У Владимира Строчкова в атрибутивно-субстантивном сочетании с однородными определениями парадоксальным образом сталкиваются вторичное фигуральное значение слова *дородный* и первичное прямое значение слова *чреватый*: *Священник — дородный, чреватый брюнет / с короткой бородкой, / в очках, паричке* [Строчков — электронный ресурс].

³ Ср. у Пушкина: *А ночью слышать буду я / Не голос яркий соловья, / Не шум глухой дубров / А крик товарищей моих / Да брань смотрителей ночных, / Да визг, да звон оков* («Не дай мне бог сойти с ума...»).

⁴ Пылкими могут быть названы и результаты деятельности человека: *пылкие речи, пылкие взгляды*.

Слово *наглядный* в общеупотребительном языке фразеологически связано: оно встречается в сочетаниях *наглядный пример*, *наглядная информация*, *наглядное пособие* и входит в состав слова *ненаглядный*. Мария Степанова называет *наглядными* глаза: *Кто этот падший спать, постлав постель на нефти, / Два стеклышка свои наглядные смежив, / И, предположим, брит и в арестантском клифте? // И этот, севиший съест еду, какую жив, / Картошки молодой ползвода, предположим, / В мундирах рядовых на дедовский пошив?* [Степанова 2017: 77]. Поскольку речь идет о мертвце, слово *стеклышки* не может означать ‘очки’, тем более что употреблено деепричастие *смежив*, а так говорят именно о глазах. Преобразование *ненаглядные* → *наглядные*, возможно, сообщает о том, что глазам свойственно *наглядеться* и больше не *глядеть*.

Семантическая редеривация может влиять на грамматическую принадлежность слов. Качественным прилагательным возвращается статус относительных. Например, у Алексея Корецкого *тучным* названо небо в тучах, словоформа *устного* у Андрея Полякова и Игоря Булатовского непосредственно связана со словом *уста*: *Тучное небо / это тучное небо за мной. / Звёздочка там — злата нетля / имени Зондберг* [Корецкий 1999: 36]; *пробую эхо себя: темножужжание слов, / устного мёда капель, Ермия крылья-трещотки...* [Поляков 2003: 55]; *и вытащить лапки птичка уже не может, / и замерзает, и в горле вступает кость, / поляя зазубренная свистулька, / манок, вызубренный наизусть, // устного воздуха сужающаяся втулка* [Булатовский 2013: 28]. Обратим внимание на этимологические повторы в последнем из этих текстов: *зазубренная — вызубренные, наизусть — устного*.

Вера Павлова возвращает первичное телесное значение наречию *устно*: *Читая вслух. / Целоваться устно. / Читать лопух / Мужем капусты* [Павлова 2004: 335].

Прилагательное перфектного происхождения, употребление которого выходит за рамки современного синтагматического и референциального ограничения, вновь приближается к причастию: *Валяй, гитарист, / без унынья и фальши / бывалые вспомним слова* [Кенжеев 1992: 73].

Первичные значения слов совмещаются или сопоставляются со вторичными⁵. В стихотворении Льва Лосева, озаглавленном словами «Без названия», современное значение слова *стесняться* ‘испытывать неловкость’ совмещено с архаическим значением ‘тесно соприкасаться’⁶. Это стихотворение явилось реакцией на переименование Ленинграда в Петербург, когда еще трудно было привыкнуть к возвращенному наименованию города: *Родной мой город безымян, / всегда висит над ним туман / в цвет молока снятого. / Назвать стесняются уста / трижды предавшего Христа / И все-таки святого* [Лосев 2012: 351]. В этом контексте вместе с психологической коллизией показано и образное описание артикуляции

⁵ Выше уже был приведен пример с словами *за тучею чреватой*.

⁶ Ср.: *Чем чаще празднует лицей / Свою святую годовщину, / Тем робче старый круг друзей / В семью стесняется едуну* (А. С. Пушкин. «Чем чаще празднует лицей...»).

звука [п'] в слове *Петербург* — звука, образуемого тесным смыканием губ.⁷ У того же автора слово *кромеиный*, восстанавливая исходное значение ‘внешний, отделенный, находящийся за пределами чего-л’ (ср. слова *кромка*, *кроме*, *кромсать*), не утрачивает и фразеологически связанного значения ‘темный, мрачный’ из сочетания *тьма кромеиная*: *А в будущее слов полезешь за добычей, / лишь приоткроешь дверь, как из грядущей тьмы / кромеиный рвется рев густой, коровий, бычий / из вымени, мудей, из глыбы слова «мы»* [Лосев 2012: 427]. На значения ‘внешний’ и ‘мрачный’ накладывается еще и значение интенсивности. А так как сочетание *тьма кромеиная* производно от церковнославянского фразеологизма *ад кромеиный*, к указанным значениям прибавляется и значение ‘страшный’.

Анри Волохонский употребляет глагол *прозябать* и в первичном значении ‘расти, произрастать’, и во вторичном ‘мерзнуть, замерзать’⁸: *Передо мной в пустынной Араве Деревья чахлые стоят на голове / Еще зима и прозябают травы / Кой-где сквозь камешки просовывая главы* [Волохонский 2012: 507]. Значение ‘мерзнуть’ контекстуально связано со словами *еще зима*, а значение ‘расти’ со фрагментом *Кой-где сквозь камешки просовывая главы*. В русской литературе хорошо известна басня Козьмы Пруткова⁹ «Помещик и садовник» с каламбурным обыгрыванием этих значений.

Ольга Аникина словоформой *уклончивую* описывает начертание буквы: *Сухая хвоя под большой сосной / четыре знака пишет на земле: / знак «большие», «меньшие», / римскую пятёрку / и лёгкую, уклончивую «эл» <...> Я становлюсь значками на земле. / Раздвоенная стрелка уголком / случайное укажет направление. / Нечёткий*

⁷ Подробнее об этом стихотворении см. [Зубова 2010: 17].

⁸ Сейчас глаголы *прозябать* ‘расти’ (арх.) → ‘влачить жалкое существование’ ср.: *превратиться в растение*, и *прозябать* ‘замерзать’ (в современном языке не употребляется) воспринимаются как омонимы, однако у этих слов, возможно, есть этимологическая общность: «Зябнуть. Общеслав. суф. производное от *zǣbati (ср. прозябать, диал. зябти), той же основы (с перегласовкой о/е), что и зуб. Исходное значение “расти, произрастать”, затем — “мерзнуть” [Фасмер 1986: 111]. В книге В. В. Виноградова «История слов» с большой статьей об этих словах содержится такой фрагмент: «Фр. Миклошич в своем “Этимологическом словаре” и И. А. Бодуэн де Куртене в “Лингвистических заметках и афоризмах” пытались найти в этих словах общий корень. Корень *zǣb — zǣb..., по словам проф. Бодуэна де Куртене, “ассоциируется со значениями: “столбенеть”, “коченеть”, “застывать”, “зябнуть” и т. п.; “кол”, “столб”, “гвоздь”, “зуб”, “гребень” и т. п. Зяб- в глагольном смысле значит тоже, с одной стороны, «выходить из земли колом, ростком, зародышем», “рости, подымаясь прямо вверх” и т. д. (*зяб-ать*), с другой же стороны, “коченеть от холода”, *зябнуть* (ЖМНП, 1903, май, с. 23). Но взгляд Миклошича и Бодуэна не разделяется большинством лингвистов» [Виноградов 1999: 571]. О. Н. Трубачев считал значение ‘мерзнуть’ производным от значения ‘расти’, объясняя мотивацию переноса иначе: «Было бы неправильно разбивать это единое этимологическое слово на два омонима, что чувствовал уже Миклошич. Искусственный характер поисков для *зябнуть* “мерзнуть” “своей” этимологии очевиден. Вторичный перенос значений (“мерзнуть”) либо аналогичен переносу в случае с *знобить*, либо объясняется абстракцией от конкретного значения, связанного с земледелием: вспашка, посев в начале холодной поры, прорастание в холодную пору, “мерзнуть вообще» [Трубачев 1957: 89–90].

⁹ Коллективный псевдоним А.К. Толстого, Алексея, Владимира и Александра Жемчужниковых.

итрих на глиняной табличке / и так и этак можно трактовать. / Любовь моя и ярость, гнев и страх, // сухие серо-жёлтые иголки, / не больше и не меньше [Аникина 2020]. Здесь названо и другое свойство буквы: легкая¹⁰. Уклончивость и легкость в совокупности соответствуют устаревшему значению слова *уклончивый* применительно к человеку — ‘мягкий, уступчивый, никому не противоречащий’ [Ушаков 1940: стб. 918]. После фрагмента *Я становлюсь значками на земле* тема уклончивости продолжается в соответствии с современным значением *уклончивый* — ‘избегающий ясного ответа на вопрос или просьбу’. Это значение обнаруживается в словах *и так и этак можно трактовать*. Далее любовь и ярость, гнев и страх, продолжая образ раздвоенности, оказываются не противопоставленными, а объединенными состояниями и эмоциями. Слова *сухие серо-жёлтые иголки* как метафора этих эмоций и состояний, с одной стороны, говорят об их обесцененности, а с другой — о том, что они всё же значимы — *не больше и не меньше*.

Все примеры, приведенные в этой статье, показывают, что поэтическое преобразование слова с актуализацией чувственности его внутренней формы происходит через попытки того воскрешения первоначальной семантики, о котором мечтали поэты и филологи в начале XX в: «Задача футуризма — воскрешение вещей — возвращение человеку переживания мира» [Шкловский 1990: 36].

Существенно, что при восприятии подобного деформированного словоупотребления исходным знанием читателя является современное значение, следовательно, оно неизбежно включается в смысл поэтически преобразованной лексики, создавая условия для языковой рефлексии читателя.

Литература

Аникина О. Иголки [Электронный ресурс]. URL: https://vk.com/wall-3488656_218435?ysclid.

Байтов Н. Чтобы не быть голословным. М.: Московский гос. музей Вадима Сидура, 1997. 16 с.

Бауэр В. Начало охотничьего сезона; Кротов А. Время убийц. СПб.: АОЗТ «Журнал “Звезда”», 2000. 136 с.

Боярских Е. Народные песни дождевых червей. N. Y.: Ailuros Publishing, 2016. 73 с.

Булатовский И. Ласточки наконец. N. Y.: Ailuros Publishing, 2013. 103 с.

Виноградов В. В. История слов. Отв. редактор Н. Ю. Шведова. М.: Институт русского языка им. В. В. Виноградова, 1999. 1138 с.

Волохонский А. Собрание произведений: В 3 т. Т. 1. М.: Новое литературное обозрение, 2012. 616 с.

¹⁰ В «Слове о Эль» В. Хлебникова есть такие строки: Когда мы **легки**, мы летим. / Когда с людьми мы, люди, **легки**, — / Любим. Любимые — людимы. / Эль — это **легкие** Лели, / Эль — это луч весовой, / Воткнутый в площадь ладьи / Точек возвышенный ливень. Фонетическое значение звука [л], по А. П. Журавлеву, «хороший», «маленький», «нежный», «женственный», «светлый», «красивый», «гладкий», «веселый», «безопасный», «яркий», «округлый», «радостный», «добрый» [Журавлев 1974: 48].

- Гуголев Ю. И главное, черёмуха кругом... [Электронный ресурс]. URL: https://ru.telegram-store.com/catalog/channels/svetova_zoia/358 (дата обращения: 10.09.2022)
- Делаланд Н. На правах рукописи. Киев: Росмэн, 2009. 336 с.
- Делаланд Н. Эрос, танатос, логос. М.: ОГИ, 2005. 224 с.
- Журавлев А. П. Фонетическое значение. Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1974. 159 с.
- Зубова Л. Языки современной поэзии. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 384 с.
- Иконников-Галицкий А. "АГГЕЛОС. СПб.: Акрополь, 1995. 56 с.
- Кенжеев Б. Стихотворения последних лет. [Б. м.]; [Б. и.], 1992. 88 с.
- Козинец С. Б. Утрата первичного значения производного слова как фактор развития словообразовательных метафор // Известия Саратовского университета. Серия Филология. Журналистика, 2009. Т. 9. № 1. С. 18–27.
- Корецкий А. Стихи. М.: Автохтон, 1999. 82 с.
- Кучерявкин В. Танец мертвой ноги. СПб.: Митин журнал, 1994. 48 с.
- Кучерявкин В. Когда ворона, пролетая надо мной... СПб.: Митин журнал. 1993. № 50. С. 26.
- Ларин Б. А. Об архаике в семантической структуре слова (*яр юр буй*) // Ларин Б. А. История русского языка и общее языкознание (Избранные работы). М.: Просвещение, 1977. С. 89–100.
- Левин А. Биомеханика. М.: [Б. и.], 1995. 96 с.
- Лосев Л. Стихи. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2012. 600 с.
- Месропян А. Пространство Эроса: Книга стихотворений. Ростов-на-Дону: ИЦ «Булат», 1998. 64 с.
- Павлова В. Совершеннолетие: Избранные стихи 1983–2001 гг. М.: ОГИ, 2004. 348 с.
- Поляков А. Для тех, кто спит. М.: Новое литературное обозрение, 2003. 136 с.
- Поляков А. Орфографический минимум. СПб.: Пушкинский фонд, 2000. 64 с.
- Словарь XI–XVII вв. Вып. 7. М.: Наука, 1980. 403 с.
- Степанова М. Против лирики. Стихи 1995–2015. М.: АСТ, 2017. 448 с.
- Строчков В. Памяти Андрея Сергеева [Электронный ресурс]. URL: http://www.levin.rinet.ru/FRIENDS/STROCHKOV/Strochkov_98.htm (дата обращения: 08.09.2022)
- Трубачев О. Н. К этимологии некоторых древнейших славянских терминов родства // Вопросы языкознания. 1957. № 2. С. 86–95.
- Ушаков Д. Н. Большой толковый словарь современного русского языка. В 4 т. Т. 4. М.: Гос. изд-во иностранных и национальных словарей, 1940. 1502 стб.
- Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. В 4 т. Т. 2. Пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачева. М.: Прогресс, 1986. 672 с.
- Шварц Е. *Mundus Imaginalis*: Книга ответвлений. СПб.: ЭЗРО, Литературное общество «Утконос», 1996. 112 с.
- Шкловский В. Б. Воскрешение слова // Шкловский В. Б. Гамбургский счет: Статьи, воспоминания, эссе: 1914–1933. М.: Советский писатель, 1990. С. 36–41.
- Шмелев Д. Н. Современный русский язык. Лексика. М.: Просвещение, 1977. 335 с.

L. V. Zubova
St. Petersburg State University
(Russia, Saint-Petersburg)
l-zubova@yandex.ru

SEMANTIC REDERIVATION OF THE WORD IN MODERN POETRY

The article examines the use of words in those primary meanings (or close to them), that were replaced by figurative meanings as a result of linguistic evolution. The research is based on the material of modern Russian poetry (since the second half of the 20th century). Semantic rederivation (reconstruction, archaization) of words is carried out in violation of their normative reference and syntagmatics. The reconstructed words are simultaneously the author's semantic neologisms and semantic archaisms. Etymologically, the primary meaning of verbs and verbal nouns is revealed when they move from the sphere of mental actions and states to the sphere of physical activity. Phraseologically related and denotatively limited words restore their original broad meaning. At the same time, synesthesia and enantiosemy are found in some contexts. The author's change in the semantics of words can affect their grammatical affiliation: qualitative adjectives and adverbs return the status of relative ones, adjectives ascending to participles become participles again. Semantic reinterpretation of words is sometimes accompanied by the removal of stylistic restrictions on their use. The reconstructed words may not coincide with those that actually existed, but in all cases they point to the retrospective direction of semantic transformation as a strong expressive means. It is important that when perceiving word usage that actualizes the internal form of words, the reader's initial knowledge is a modern derived lexical meaning, therefore, it is inevitably included in the meaning of the poetically transformed vocabulary, prompting the reader to linguistic reflection.

Key words: vocabulary, semantics, word formation, rederivation, semantic archaisms, modern Russian poetry.

References

- Anikina O. *Igolki*. [Needles]. Available at: https://vk.com/wall-3488656_218435?ysclid (accessed 02.09.2022)
- Baitov N. *Chtoby ne byt' goslovnym* [In order not to be unfounded]. Moscow, Moscow State University, Vadim Sidur Museum Publ., 1997. 16 p.
- Bauer V. *Nachalo okhotnich'ego sezona* [The beginning of the hunting season]; Krotov A. *Vremya ubiits* [The time of the killers]. St. Petersburg, Magazine "Zvezda" Publ., 2000. 136 p.
- Boyarskikh E. *Narodnye pesni dozhdevykh chervei* [Folk songs of earthworms]. New York, Ailuros Publ., 2016. 73 p.
- Bulatovskii I. *Lastochki nakonets* [Swallows at last]. New York, Ailuros Publ., 2013. 103 p.

Delaland N. *Eros, tanatos, logos* [Eros, thanatos, logos]. Moscow, OGI Publ., 2005. 224 p.

Delaland N. *Na pravakh rukopisi* [On the rights of the manuscript]. Kiev, Rosmen Publ., 2009. 336 p.

Fasmer M. *Etimologicheskii slovar' russkogo yazyka. V 4 t. T. 2* [Etymological dictionary of the Russian language. In 4 vols. Vol. 2. Translation from German and additions by O. N. Trubachev]. Moscow, Progress Publ., 1986. 672 p.

Gugolev Yu. *I glavnoe, cheremukha krugom...* [And most importantly, the bird cherry is all around ...]. Available at: https://ru.telegram-store.com/catalog/channels/svetova_zoia/358 (accessed: 10.09.2022)

Ikkonnikov-Galitskii A. *'ΑΓΓΕΛΟΣ* [*'ΑΓΓΕΛΟΣ*]. St. Petersburg, Akropol' Publ., 1995. 56 p.

Kenzheev B. *Stikhotvoreniya poslednikh let* [Poems of recent years]. 1992. 88 p.

Koretskii A. *Stikhi* [Poems]. Moscow, Avtokhton Publ., 1999. 82 p.

Kozinets S. B. [The loss of the primary meaning of a derived word as a factor in the development of word-formation metaphors]. *Izvestiya Saratovskogo universiteta. Ser. Filologiya. Zhurnalistika*, 2009, vol. 9, no. 1, pp. 18–27. (In Russ.)

Kucheryavkin V. [When a crow flying over me]. *Mitin zhurnal*, 1993, no. 50, p. 26. (In Russ.)

Kucheryavkin V. *Tanets mertvoi nogi* [Dance of the dead leg]. St. Petersburg, Mitin Zhurnal Publ., 1994. 48 p.

Larin B. A. [About archaic features in the semantic structure of the word (yar yur bui)]. Larin B. A. *Istoriya russkogo yazyka i obshchee yazykoznanie (Izbrannye raboty)* [History of the Russian language and general linguistics (Selected works)]. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1977, pp. 89–100. (In Russ.)

Levin A. *Biomekhanika* [Biomechanics]. Moscow, 1995. 96 p.

Losev L. *Stikhi* [Poems]. St. Petersburg, Ivan Limbakh Publ., 2012. 600 p.)

Mesropyan A. *Prostranstvo Erosa: Kniga stikhotvoreniia* [The space of Eros: A book of poems]. Rostov-on-Don, Bulat Publishing House, 1998. 64 p.

Pavlova V. *Sovershennoletie: Izbrannye stikhi 1983–2001 gg.* [Coming of age: Selected poems of 1983–2001]. Moscow, OGI Publ., 2004. 348 p.

Polyakov A. *Dlya tekh, kto spit* [For those who are sleeping]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2003. 136 p.

Polyakov A. *Orfograficheskii minimum* [Spelling minimum]. St. Petersburg, Pushkinskii Fond Publ., 2000. 64 p.

Shklovskii V. B. [The resurrection of the word]. Shklovskii V. B. *Gamburgskii schet: Stat'i, vospominaniya, esse: 1914–1933* [Hamburg reckoning: Articles, memoirs, essays]. Moscow, Sovetskii Pisatel' Publ., 1990, pp. 36–41. (In Russ.)

Shmelev D. N. *Sovremennyi russkii yazyk. Leksika* [Modern Russian language. Vocabulary]. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1977. 335 p.

Shvarts E. *Mundus Imaginalis: Kniga otvetvlenii* [Mundus Imaginalis: The book of branches]. St. Petersburg, Literaturnoe Obshchestvo "Utkonos" Publ., 1996. 112 p.

Slovar' XI–XVII vv. Vyp. 7 [Dictionary of the XI–XVII centuries. Issue 7]. Moscow, Nauka Publ., 1980. 403 p.

Stepanova M. *Protiv liriki. Stikhi 1995–2015* [Against lyrics. Poems of 1995–2015]. Moscow, AST Publ., 2017. 448 p.

Strochkov V. *Pamyati Andreya Sergeeva* [In memory of Andrey Sergeev]. Available at: http://www.levin.rinet.ru/FRIENDS/STROCHKOV/Strochkov_98.htm (accessed: 08.09.2022)

Trubachev O. N. [On the etymology of some of the oldest Slavic kinship terms]. *Voprosy jazykoznanija*, 1957, no. 2, pp. 86–95. (In Russ.)

Ushakov D. N. *Bol'shoi tolkovyi slovar' sovremennogo russkogo yazyka: v 4 t. T 4* [A large explanatory dictionary of the modern Russian language: in 4 vols. Vol. 4]. Moscow, Gosudarstvennoe Izdatel'stvo Inostrannykh i Natsional'nykh Slovari Publ., 1940. 1502 columns.

Vinogradov V. V. *Istoriya slov* [The history of words]. Shvedova N. Yu. (ed.). Moscow, V. V. Vinogradov Russian Language Institute Publ., 1999. 1138 p.

Volokhonskii A. *Sobranie proizvedenii: In 3 v. Vol. 1* [Collection of works]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2012. 616 p.

Zhuravlev A. P. *Foneticheskoe znachenie* [Phonetic meaning]. Leningrad, Leningrad Univ. Publ., 1974. 159 p.

Zubova L. *Yazyki sovremennoi poezii* [Languages of modern poetry]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2010. 384 p.

Ю. Б. Орлицкий

Российский государственный гуманитарный университет

(Россия, Москва)

ju_b_orlitski@mail.ru

**ТРАНСФОРМА, АНАФРАЗА ИЛИ СЛОВЕСНАЯ АНАГРАММА?
ОБ ОДНОЙ ФОРМЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВЫСКАЗЫВАНИЯ
У А. КОНДРАТОВА, Г. САПГИРА И ДРУГИХ**

В статье рассматривается оригинальная форма художественного высказывания, получившая у разных исследователей разные наименования: «трансформа», «анафраза» и «словесная анаграмма». Прослежен генезис явления, названы его наиболее яркие представители в истории мировой словесности и в новейшей русской поэзии: А. Кондратов, Г. Сапгир, Е. Мнацаканова, А. Монастырский, С. Бирюков; приведены типичные примеры анафразы в творчестве этих и ряда других авторов. Вкратце изложены взгляды на анафразу и трансформу М. Эпштейна, Л. Зубовой, Т. Бонч-Осмоловской, А. Кондратова.

Показано, что в конце XX в. анафраза/трансформа буквально витают в воздухе, привлекая внимание авторов самой различной творческой ориентации. Введены в научный оборот редкие и неопубликованные источники, в том числе архивные.

Ключевые слова: поэзия, анафраза, словесная анаграмма, трансформа, неоавангард, эксперимент.

Мне хотелось обратить внимание на одну экспериментальную словесную форму, получившую распространение в новейшей русской авангардной словесности. Поводом к ее обсуждению в научном сообществе стали стихи Генриха Сапгира, послужившие основой серьезной научной рефлексии у Михаила Эпштейна, который предложил для интерпретации этой формы организации текста термины *анафраза* и *полифраз* [Эпштейн 2016: 404–405, 413–418], и у Людмилы Зубовой [Зубова 2010: 70–71].

М. Н. Эпштейн пишет: «Анафразы — это лексические анаграммы. В них единицей перестановки выступают не буквы в словах, а слова во фразах и предложениях» [Эпштейн 2016: 405]; «Анафраза <...> — отрезок текста (словосочетание, предложение, группа предложений), составленный из слов другого текста,

которые при этом меняют свой порядок и грамматические свойства» [Эпштейн 2016: 404–405].

Современного исследователя анафразы интересует прежде всего как факт новейшей поэзии; однако, как он пишет, «такой прием неоднократно использовался в литературе, особенно в поэзии, однако не выделялся в поэтике и стилистике как особый способ построения художественной речи и образа» [Эпштейн 2016: 403].

Действительно, по свидетельству Т. Бонч-Осмоловской, автора фундаментальной книги «Введение в литературу формальных ограничений», «словесная анаграмма» существовала в европейской традиции «литературы формы и игры» очень давно, по крайней мере — с античности; автор возводит словесную анаграмму к позднелатинской «фигуре распространения» и приводит примеры словесных анаграмм европейских авторов нового времени: Г.-Ф. Харсдорффера, К. Кульмана, И. Величковского, П. Браффора и Ж. Лескюра [Бонч-Осмоловская 2009: 140–150]. Так, Г.-Ф. Харсдорффер в книге «Поэтический кратер» (*Poetischer Trichter*, 1650), «следуя традиции *versus vertumnalis*, приводит следующие дистихи, в которых односложные слова взаимозаменяемы в пределах строки. Для каждого из них полный текст состоит из двух стихотворных строк, в пределах которых разрешены различные перестановки слов» [Бонч-Осмоловская 2009: 143].

Немецкий поэт Куиринус Кульман (Quirinus Kuhlmann, 1651–1689) в своем главном труде, сборнике стихотворений «Поцелуй любви», демонстрирует «стихотворение, в котором слова можно различными способами выбирать или переставлять в пределах строки, причем «первое и последнее слова в строке остаются неизменными, а остальные свободно перемешиваются между собой (по факториальному) или из них выбирается одно случайным образом (по экспоненциальному методу)» [Бонч-Осмоловская 2009: 144].

Наконец, в России Иван Величковский в книге «Млеко от овцы пастырю надежное» (1691) «приводит множество вариантов перестановок слов, давая и описание метода: “Многопремінительний єст вірш, которий кілька десять разій перемінятися может, яко нижей обачиш”» [Бонч-Осмоловская 2009: 147].

Т. Бонч-Осмоловская демонстрирует и другие варианты анафразирования, которые возникают в разные периоды истории европейской словесности, вплоть до нашего времени; таким образом, у анафразы оказывается достаточно долгая и почетная генеалогия, не позволяющая свести ее исключительно к числу «гримас» неоавангардизма.

Интересно, что М. Н. Эпштейн, говоря о генезисе анафразы, считает, что в нашей литературе ее распространение связано в том числе и с тем, что «русский язык, с его относительно свободным порядком слов, особенно расположен к анафразии, сравнительно с языками, где порядок слов более жестко фиксирован» [Эпштейн 2016: 408], и предлагает рассматривать явление в жанровой плоскости: «Полифраз как совокупность всех анафраз от данного набора лексем — это, по сути, особый литературный ЖАНР, поэтика которого нуждается в изучении. Его трудно

соотнести с какими-либо известными жанрами поэзии или прозы — это поэзия самой языковой парадигмы, поэзия фразовых преобразований, производимых одновременно изменением порядка слов и замещением одних словоформ и дериватов другими, — поэзия фразоизменения и фразообразования. Наилучшие литературные результаты достигаются при условии наибольшей свободы исходных параметров, т. е. наибольшей лексико-мофологической растяжимости (варьируемости) каждого слова, при условии сохранения единства лексико-семантического поля» [Эпштейн 2016: 414].

В качестве примеров полифразы М. Н. Эпштейн приводит тексты Генриха Сапгира из циклов «Лубок» и «Современный лубок», целиком построенные на анафразии: «Сержант» и «Персональный компьютер».

От практики этого же поэта отталкивается в основном и Л. В. Зубова, приводящая в своей знаменитой монографии 2010 г. блестящий анализ смыслопорождающих возможностей анафразии [Зубова 2010: 69–80].

На основании этого исследовательница приходит к выводу: «Большинство полифразовых текстов Сапгира самой структурой вариативных повторов изображает динамику движения, но словообразовательно-грамматические трансформации “Изречения речей” очень выразительно передают статику — пробуксовывание бессмысленной речи. Поэтому можно сказать, что в эксперимент Сапгира включается и проверка анафразовой поэтики на такие возможности структуры, которые связаны с различными объектами изображения, в том числе противоположными по своим признакам.

В целом анафразовые и полифразовые тексты Сапгира содержат такое высказывание: представление об относительно свободном порядке слов в русском языке должно быть скорректировано сознанием ответственности этой свободы. Она дает многие возможности, но и усложняет восприятие мира. В языке, в отличие от арифметики, от перестановки слагаемых сумма значительно меняется» [Зубова 2010: 80].

В связи с этим представляется особенно важным показать, что обращение к технике анафрастических словесных перестановок — явление далеко не единичное, не разовый эксперимент большого поэта, известного своим интересом к разнообразным поисковым формам творчества, а достаточно распространенная в новейшей русской поэзии практика.

При этом одним из первых авторов серии произведений, написанных с применением анафрастических техник, оказывается в новейшее время известный ленинградский поэт-авангардист Александр Кондратов, предложивший для них еще в 1960-е гг. собственное наименование — *трансформа*; позднее, в своем неопубликованном «Учебнике русского языка» (1970–1980) он предлагает разграничение: «октаэдры (= анафразы), трансформы (= частичные анафразы)»¹.

В собственном поэтическом творчестве Кондратов дает классический образец анафразирования в произведении, характерно озаглавленном «Правильные пара-

¹ РО РНБ. Ф. 1438. Е.х. 110. Учебник русского языка. Л. 1.

дигмы» и входящем в раздел «Упражнения» того же «Учебника», причем базовую фразу специально демонстрирует в предваряющей текст «посылке»:

ОКТАЭДРЫ ИМЕНИ КЛАРЫ ЦЕТКИН

ПОСЫЛКА

Табачная фабрика имени Клары Цеткин.

ТАБАЧНАЯ КЛАРА

Табачная Клара имени Цеткин
Табачная Цеткин имени Клара
Табачная фабрика имени Цеткин
Табачная имени фабрики Цеткин
Табачная Цеткин фабрики Клара
Табачная Клара фабрики Цеткин
Табачная фабрика Цеткин Цеткин
Табачная Клара Клара Цеткин

ФАБРИКА ЦЕТКИН

Фабрика Цеткин имени табачной
Фабрика Клары имени Цеткин
Фабрика Цеткин табачная Клара
Фабрика табачная Цеткин Клара
Фабрика имени Клары Цеткин
Фабрика фабрика Цеткин Цеткин
Фабрика Клара табачная Цеткин
Фабрика имени табачная Клара

КЛАРА ЦЕТКИН

Клара имени табачная Цеткин
Клара Цеткин имени табачная
Клара фабрика имени Цеткин
Клара табачная имени Клара
Клара Клара имени Цеткин
Клара имени Цеткин Цеткин
Клара Цеткин имени Цеткин
Клара имени имени имени

ФАБРИКА ИМЕНИ

Фабрика имени Клары Цеткин
Фабрика Клары табачная Цеткин
Фабрика табачная Клара Цеткин
Фабрика Цеткин табачная Клара

Фабрика имени табачная Цеткин
Фабрика фабрика Цеткин Клара
Фабрика Клара фабрика Цеткин
Фабрика Цеткин Цеткин Цеткин²

Образец «частичной анафразы» (трансформы) Кондратов дает в другом своем тексте — «Трансформы фразы Чехова»:

0. Снег пахнет разрезанным арбузом
1. Снег пахнет разрезанной фразой Чехова
2. Снег пахнет фразой Чехова А. П.
3. Снег пахнет Чеховым
4. Снег пахнет
5. Снег пахнет Пахмутовой и Арбузовым
6. Снег пахнет пахнет разрезанным Арбузовым
7. Снег уже не пахнет Пахмутовой
8. Снег не пахнет Арбузовым и не пахнул
9. Снег не пахнет Чеховым
10. Снег никогда не пахнул разрезанным арбузом
11. Снег пахнет снегом
12. Снег растаял и не пахнул Чеховым.
13. Снег, — кто знает, что такое снег? И чем он пахнул?³

В связи с этими примерами нельзя не вспомнить главную характеристику поэтики этого оригинального автора, данную в свое время М. Л. Гаспаровым: «Особенность творчества Кондратова — систематичность. Если Крученых был романтик крайней левой позиции, то Кондратов — ее классик. Открыв прием, он не ограничится тем, что блеснет им, отбросит и погонится за новым: он будет разрабатывать его во всех направлениях до полного исчерпания. А так как Кондратов — не только поэт, а и ученый, причем с широким кругозором в очень многих науках, то “все направления” разработки приема будут многочисленны и путь по ним далек. Отсюда самое заметное в его стихах: четкая циклизация. Каждый цикл заканчивает отдельную формальную тему и ставит точку. Если чтение полного собрания стихов А. М. Кондратова может чем-то утомить или раздражить читателя, то именно полнотой и законченностью: на “домысливание”, или “сотворчество”, или “угадывание” не оставляется ничего интересного. Я думаю, что в наше невротическое время это — достоинство, а не недостаток» [Гаспаров 1991: 92].

На сегодняшний день в неисчерпаемом наследии Кондратова, недавно вновь закрытом для исследователей бдительной вдовой, обнаружено около десятка *трансформ* и *парадигм* (к огромному сожалению, в основном не датированных), а также близких к ним по ряду признаков серийных текстов.

² Там же. Л. 3.

³ Там же. Л. 4об.

Интересно, что Сапгир был знаком с творчеством автора трансформ и с ним самим; в заметке о нем для книги «Самиздат века» он писал: «Александра Кондратова я знал мало. С того давнего времени, 60-х, у меня осталось впечатление стремительности, резкости облика, какой-то, я бы сказал, топорности, рублености <...> Нас из всего его наследия интересуют стихи. Я бы сказал, что в стихах о Пушкине с большой последовательностью спародирован — нет, не Александр Сергеевич, а само сочинение текстов о нем, это пародия на самого себя. Как будто все это делала кибернетическая машина. Просто удивительно, что эти стихи, предвосхищающие 90-е, были написаны еще в 50-е годы» [Сапгир 1997: 461].

По поводу произведений самого Сапгира, ставшего, как мы помним, отправной точкой новейших рефлексий по поводу анафразы, Л. В. Зубова говорила (нарочито не используя терминологии): «В 1990–1991 годах Сапгир написал около трех десятков стихов с перегруппировкой слов, переменной их грамматических функций и словообразовательными изменениями» [Зубова 2010: 71].

По нашим данным, у Сапгира даже больше стихотворений, написанных с помощью анафразирования — 48, причем они составляют два больших цикла-книги — «Лубок» (1990, 12 стихотворений) и «Развитие метода» (1991, 36 стихотворения). Приведем пример из второй — по терминологии Кондратова, это типичная «трансформа»:

НОСТРАДАМУС

мы пронизаны предчувствием событий
которые узрят те что придут после нас
нас узрят те что придут после нас
пронизанных предчувствием тех что придут

человеческая кровь потечет на улицы и храмы
храмы и улицы потекут на человеческое
красные улицы потекут как храмы
храмы станут улицы — кровью потекут

жертв будет много — много больше чем убийц
но убийца будет считать себя жертвой
— жертвы вы — убийцы! — закричит убийца
— много... слишком много... всех не сосчитать

мир будет в руинах отелей вокзалов эстакад
мир отелей эстакад вокзалов будет ничто
ничто будет в руинах — и это будет мир
Миру мир! — на руинах вокзала

люди потеряют себя и своих близких
будут искать своих близких и потеряют себя
будут искать себя — далеких близких
потеряют и не будут искать

и когда Бог скажет: «довольно страданий»
страдания скажут: «довольно Творца»
«Дух себе подобный! Ты — Творец страданий!»
и тогда Бог скажет: «а страдания Творца?»

дьявол будет связан и низринут в бездну
бездна будет связана — в дьявола низринута
дьявол будет бездной — и низринут в бездну
бездна человеческая — бедный сатана⁴.

Кстати, тяга к анафразированию наблюдается у Сапгира с самого начала его творческого пути, буквально с первого стихотворения, открывающего первую книгу поэта «Голоса» и давшего ей название; правда, смысловая мотивировка тут несколько иная, связанная с заявленной в заглавии сборника принципиальной диалогичностью построения книги:

Вон там убили человека,
Вон там убили человека,
Вон там убили человека,
Внизу — убили человека.

Пойдем, посмотрим на него.
Пойдем, посмотрим на него.
Пойдем, посмотрим на него.
Пойдем. Посмотрим на него.

Мертвец — и вид, как есть мертвецкий.
Да он же спит, он пьян мертвецки!
Да, не мертвец, а вид мертвецкий...
Какой мертвец, он пьян мертвецки —

В блевотине валяется...
В блевотине валяется...
В блевотине валяется...
.....

Берись за руки и за ноги,
Берись за руки и за ноги,
Берись за руки и за ноги,
Берись за руки и за ноги

И выноси его на двор.
Вытаскивай его на двор.
Вытряхивай его на двор!
Вышвыривай его на двор! —

⁴ Сапгир Г. Складень. М.: Время, 2008. С. 439–440.

И затворяй входные двери.
Плотнее закрывайте двери!
Живее замыкайте двери!
На все замки закройте двери!

Что он — кричит или молчит?
Что он — кричит или молчит?
Что он — кричит или молчит?
Что он? — кричит или молчит?..

Мигает лампочка у входа!⁵

В заключение приведем еще несколько примеров творческого использования техники анафразирования другими русскими поэтами конца XX века, причем мотивированными по-разному.

Так, Елизавета Мнацаканова отталкивается от стремления построить свое словесное искусство по принципу музыкальной композиции (напомним, что поэтесса была известным музыковедом):

НАСТАНЕТ МАРТ

№ 1

motto:

не станет нас, но
снова с неба
март
настанет
снова с неба

НАСТАНЕТ МАРТ КАК БУДТО МАРТ НАСТАНЕТ
настанет март как будто мать восстанет
как будто бы как будто будь нагрянет
как будто бы как будто будь НЕ будет
нагрянет с мартом будто с мартом встанет
с мартом с мартом с моргом с миртом с миром
с миром мор мор морт и встанет вот встанет
и станут стыннут стонут странны
вечера
вечера через ра через раз вчера
НАСТАНЕТ МАРТ КАК БУДТО МЕРТВ ВОССТАНЕТ
И СТЫНУТЬ СТАНУТ СТРАННЫ ВЕЧЕРА
и с мартом смарт и с мартом мертв
вчера

⁵ Там же. С. 15–16.

и лето глянет будто слепо взглянет
глянет гля нет нет нет да да на
глянет глаз нет глаз нет да нет на
на синий цвет небес
небесный цвет небес
небесный цвет небес небес уют несут неус миус
на синий свет миус
уют небес несут
небес уют умрут умрут
вчера
вчера уют небес миус
НА СИНИЙ СВЕТ небесного ВЧЕРА
ДВОРА
квадратный свет ДВОРА миус ВЧЕРА
нагрывает свет как будто свет настанет
и светлы станут стонут вечера
квадратный свет миус Двора <...>⁶.

Андрей Монастырский идет от другой практики — от акционизма, и у него вариативные повторы связаны, очевидно, с другим синтезом: слова и движения (в самом широком понимании этого слова):

...
было спокойно
все было спокойным
спокойно было везде
спокойнее не было никогда
всюду спокойно
все стало спокойным

было неизбывно
все было неизбывно
неизбывно было везде
неизбывнее не было никогда
всюду неизбывно
все стало неизбывным

было тихо
все было тихим
тихо было везде
тише не было никогда
всюду тихо
все утихло

⁶ Мнацаканова Е. Новая Аркадия. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 148–149.

было приятно
все было приятным
приятно было везде
приятнее не было никогда
всюду приятно
все стало приятным

было просто
все было простым
просто было везде
проще не было никогда
всюду просто
все стало простым

было мило
все было милым
мило было везде
милее не было никогда
всюду мило
все стало милым

было великолепно
все было великолепным
великолепно было везде
великолепнее не было никогда
всюду великолепно
все стало великолепным

было нежно
все было нежным
нежно было везде
нежнее не было никогда
всюду нежно
все стало нежным

(Из поэмы «Все в движении»)⁷.

Тут можно напомнить еще один, более ранний экспериментальный текст Монастырского, построенный на аналогичном принципе:

«В 1974 году я заменил все гласные в стихотворении Пушкина “Пора, мой друг, пора” соответственно на:

«Пара, май драг, пара» и т. д.
«Пере, мей дрег, пере» и т. д.

⁷ Монастырский А. Поэтический мир / с предуведомлением Д. А. Пригова. М.: Новое литературное обозрение, 2007. С. 62-63.

«Пири, мий дриг, пири» и т. д.
«Поро, мой дрог, поро» и т. д.
«Пуру, муй друг, пуру» и т. д.
«Пэрэ, мэй дрэг, пэрэ» и т. д.
«Пюрю, мюй дрюг, пюрю» и т. д.
«Пряя, мйя дряг, пряя» и т. д.⁸

Наконец, известный представитель современного неофутуризма Сергей Бирюков обозначает словом «трансформы» природу своего ориентированного на заумь (Хлебников — любимый поэт Бирюкова) текста, первая и третья части которого представляют собой фонетические трансформации фамилии «Тютчев», а центральная, вторая часть оказывается трансформой в кондратовском понимании (то есть, «частичной анафразой»):

ТЮТЧЕВ
(трансформы)

Тютчев
Чуть-чуть
Туч тюч
Тут и тут
Тют
Чев
Мысль изреченная есть ложь
Мысль изреченная есть вошь
Мысль изреченная ничтож
Мысль изреченная есть тож
Мысль изреченная есть что ж
Мысль из(реченная) ни что ж
Мысль из-реч-енная есть нож
Веч тют
Весь тут
Туч чуть
Чутев
Чутчев
Чев туч чев
Веч чев чуть
Тююютчечеев⁹

Еще два примера демонстрируют тот факт, что в конце XX в. идея анафразы/ трансформы как способа организации текста буквально витает в воздухе, привлекая

⁸ Монастырский А. Поэтический сборник. Вологда, 2010. С. 242.

⁹ Бирюков С. Универсум. М.: Б.С.Г.-Пресс, 2022. С. 35.

внимание не только поэтов-авангардистов (хотя их, разумеется, в первую очередь), но и авторов самой различной творческой ориентации.

Например, известный ныне израильский прозаик Израиль Малер, в свое время опубликованный К. Кузьминским в 3А томе «Голубой лагуны» как тогда еще рижский поэт, скорее всего, пришел к трансформе вне зависимости от опытов европейских экспериментаторов и Кондратова; тем не менее, его стихотворение вполне укладывается в общий ряд описанных выше явлений и в то же время пролагает путь к его сегодняшней формально-парадоксалистской прозе:

Над крышами висит луна-будильник.
Будильник висит над крышами — луна.
Над крышами — луна, висит будильник.
Испорчен.
Почему ты бредешь ночью по городу,
По городу ночью бредешь почему ты?
Ты ночью по городу бредешь почему?
Одинокий.
Следят осторожно удивленные сторожа.
Удивленные следят осторожно сторожа.
Сторожа осторожно удивленные следят.
Кто тебя знает.
Что ты ищешь ночью на улицах?
На улицах ночью ищешь ты что?
Ты ищешь на улицах ночью что?
Ведь она далеко-далеко,
А самого себя не встретишь¹⁰.

Наконец, трансформу иногда используют и далекие от авангарда авторы — так, современный русский поэт-традиционалист Юрий Могутин создает — судя по всему, тоже без особых внешних влияний — собственную трансформу, причем на основании классического лермонтовского текста:

ФАБУЛА

выхожу один я на дорогу
на дорогу я выхожу один
я один на дорогу выхожу
один выхожу дорогу на
на один дорогу выхожу
один (как перст) выхожу
на одну (единственную)
дорогу я выхожу

¹⁰ Антология новейшей русской поэзии «У голубой лагуны». Том 3А. Режим доступа <https://kkk-bluelagoon.ru/tom3a/maler.htm>. Дата обращения: 3 сентября 2022.

так вот значит на
дорогу я и выхожу
сами понимаете один
и сталкиваюсь
с самим собой¹¹.

Таким образом, оказывается, что «искусство вариации», описанное М. Н. Эпштейном на основании опыта Генриха Сапгира, оказывается достаточно продуктивным, а удачно определенная им «поэзия синтагмы и парадигмы» [Эпштейн 2016: 423] — одним из реальных способов обновления поэтического языка.

Литература

Бонч-Осмоловская Т. Введение в литературу формальных ограничений. Литература формы и игры от античности до наших дней. Самара: Бахрах-М, 2009. 560 с.

Гаспаров М. [О поэзии А. Кондратова] // Звезда. 1991. № 5. С. 92.

Зубова Л. В. Языки современной поэзии. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 384 с.

Сапгир Г. Александр Кондратов // Самиздат века. М.: Полифакт-МИГ; Минск: Полифакт, 1997. С. 461.

Эпштейн М. Искусство вариации. Анафразия и полифразия в языке и литературе // Эпштейн М. Поэзия и сверхпоэзия. СПб.: Азбука, 2016. С. 403–427.

Yu. B. Orbitsky

*Russian State University for the Humanities
(Russia, Moscow)
ju_b_orlitski@mail.ru*

TRANSFORM, ANAPHRASE OR VERBAL ANAGRAM? ABOUT ONE FORM OF ARTISTIC STATEMENT IN A. KONDRATOV, G. SAPGIR AND OTHERS

The article deals with the original form of artistic expression, which received different names from different researchers: “transform”, “anaphrase” and “verbal anagram”. The genesis of the phenomenon is traced, its most prominent representatives in the history of world literature and in the latest Russian poetry are named: A. Kondratov, G. Sapgir, E. Mnatsakanova, A. Monastyrsky, S. Biryukov; typical examples of anaphrasia in the work of these and a number of other authors are given. M. Epshtein, L. Zubova, T. Bonch-Osmolovskaya, A. Kondratov’s views on anaphrasis and transform are briefly presented.

¹¹ Могутин Ю. «...Я обнаружил». М.: «Ковчег», 2001. С. 324.

It is shown that at the end of the twentieth century, anaphrase/transform is literally in the air, attracting the attention of authors of the most diverse creative orientation.

Rare and unpublished sources, including archival ones, have been introduced into scientific circulation.

Key words: poetry, anaphrase, verbal anagram, transform, neo-avant-garde, experiment.

References

Bonch-Osmolovskaya T. *Vvedenie v literaturu formal'nykh ogranichenii. Literatura formy i igry ot antichnosti do nashikh dnei* [Introduction to the literature of formal restrictions. Literature of form and play from antiquity to the present day]. Samara, Bahrakh-M Publ., 2009. 560 p.

Epshtein M. [The art of variation. Anaphrasia and polyphrasia in language and literature]. Epshtein M. *Poeziya i sverkhpoeziya*. St. Petersburg, Azbuka Publ., 2016, pp. 403–427. (In Russ.)

Gasparov M. [On the poetry of A. Kondratov]. *Zvezda*, 1991, no. 5, p. 92. (In Russ.)

Sapgir G. [Alexander Kondratov]. *Samizdat of the century*. Moscow, Polifakt-MIG Publ., Minsk, Polifakt Publ., 1997, p. 461. (In Russ.)

Zubova L. *Yazyki sovremennoi poezii* [Languages of modern poetry]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2010. 384 p.

О. В. Соколова
Институт языкознания РАН
(Россия, Москва)
olga.sokolova@iling-ran.ru

ПРЕОДОЛЕНИЕ «ДОЛЖЕНСТВОВАНИЯ» И «НЕОБХОДИМОСТИ» В СОВРЕМЕННОЙ ПОЭЗИИ¹

В статье рассмотрена специфика неузуального функционирования показателей модальности в современной поэзии, на которую оказали влияние новые технологии. Выведение в фокус в новейшей поэзии канала коммуникации в качестве основного параметра коммуникативной модели (по Р. О. Якобсону) обусловило повышение роли прагматики как семиотической и лингвистической области, которая выражается через акцентирование роли коммуникативной ситуации, позиции адресата и самого отправителя. Для субъекта поэзии в эпоху новых медиа характерна установка на фиксацию ускользающих дейктических, прагматических точек в ситуации транскодирования, сдвига разных медиа и модусов. Исследование сосредоточено на выявлении специфики функционирования показателей, характеризующих «долженствование» и «необходимость», которые относятся к деонтической модальности. Частотность их употребления в современной поэзии связана с внутренним конфликтом между деонтической модальностью и самой природой поэтического дискурса, что обусловлено ориентацией поэтов на преодоление языковых, коммуникативных и социальных ограничений, эксплицитной формой выражения которых являются маркеры необходимости и долженствования.

Ключевые слова: современная поэзия, лингвопрагматика, выражение «долженствования» и «необходимости», деонтическая модальность.

Обращение к лингвистической прагматике поэтического дискурса связано как с ее меньшей изученностью, так и с повышением ее роли в современном поэтическом высказывании, что восходит к концепции «языковых игр» Л. Витгенштейна, повлиявшей не только на лингвистику, но и на поэзию. Эта концепция актуализируется в современной поэзии в пространстве новых медиа в связи с паттернизацией коммуникации, повышением роли медиаканала и формированием нового

¹ Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 22-28-00522) в Институте языкознания РАН.

коммуникативного интерфейса в интернет-пространстве. Выведение в фокус прагматических параметров (дейктических и дискурсивных маркеров, показателей модальности и эвиденциальности и др.) обусловлено тенденцией к взаимодействию поэтического языка и разговорной речи в поэзии второй половины XX в., что усиливается в современной поэзии.

Одним из пионерских исследований в области поэтической прагматики является статья И. И. Ковтуновой «Поэтическая речь как форма коммуникации» (1986). Исходя из концепции внутренней речи Л. С. Выготского, И. И. Ковтунова рассматривает коммуникативную структуру поэтической речи в соотношении с коммуникативной структурой двух других типов речи, обладающих резко выраженными чертами сходства и различия с поэтической, — это внутренняя и разговорная речь: «Коммуникативная ситуация внутренней речи позволяет употреблять в лирическом тексте языковые черты естественной внутренней речи. В рамках сложно построенного текста эти черты создают образ спонтанно протекающего процесса внутренней речи и — шире — моделируют структуру и динамику внутреннего мира человека в его взаимодействии с миром внешним» [Ковтунова 1986: 3].

В дальнейших исследованиях в области поэтической (художественной) прагматики она определяется как «сверхпрагматика» [Степанов 2007: 17], которая относится к области «всеобщей антропологии», или единой гуманитарной науки, и как «суперпрагматика», отличная от прагматики обыденной с точки зрения статуса автора как «творца» и текста как события культуры [Ревзина 2005: 69]. Особые дейктические отношения поэтического текста исследовались в русле концепции «эгоцентрических слов» Ю. С. Степанова [1985] и «местоименной поэтики» И. И. Ковтуновой [1986]. С. Т. Золян [2014] разработал теорию поэтической прагмасемантики, Т. Б. Радбиль [2012] исследовал прагматику художественного текста, о выдвигении в современной поэзии на первый план прагматики и дейксиса писали Н. А. Фатеева [2017], О. И. Северская [2016] и др.

Трансформация коммуникативной модели (по Р. О. Якобсону) в современном медиаконтексте основана на том, что в качестве доминирующего компонента выдвигается канал коммуникации. Эта модификация приводит к изменению и других параметров коммуникативной модели, в частности, адресации: особая «автоадресованность», «автокоммуникативность» поэтического текста (по Ю. М. Лотману) расширяется, дополняясь интенцией к внешней адресации, эксплицитно выраженному диалогу, который получает новую форму реализации в интернет-коммуникации (например, поэзия в социальных сетях).

В данной статье мы рассмотрим специфику употребления модальных операторов в современной поэзии, опираясь на классификацию модальных значений Й. ван дер Аувера и В. А. Плунгяна, которые выделяют внутреннюю модальность (“participant-internal modality”), внешнюю модальность (“participant-external modality”), деонтическую модальность (“deontic modality”) и эпистемическую модальность (“epistemic modality”) [van der Auwera and Plungian 1998]. Хотя большинство

показателей являются полимодальными, например, способными выражать и деонтическую, и эпистемическую модальность², в обыденной речи эта полисемия снимается. Однако в поэтическом дискурсе эта полифункциональность часто выводится в фокус, становясь объектом метаязыковой рефлексии.

Мы обратимся к глаголам, выражающим «необходимость» или «долженствование», которые относятся к деонтической модальности (ее значение связано с юридическими и социальными нормами или волеизъявлением отправителя сообщения): *must, have to, should, ought; должен, обязан, вынужден, необходимо, надо, нужно, следует, нельзя (не), (не)возможно, можно* и т. д. Выбор этого типа модальных значений связан с тем, что употребление показателей долженствования вступает во внутреннее противоречие с конститутивными признаками поэтического дискурса, для которого в целом не свойственна деонтическая модальность, что позволяет говорить о повышении прагматического значения этих показателей субъективации в поэтическом тексте.

Среди разных функций операторов деонтической модальности в современной поэзии можно отметить внутренний протест против самой категории долженствования, который выражается с помощью лексических и грамматических маркеров отрицания (*происходит по-другому: звонишь не тому, кому **должен***³ [Драгомощенко 2011: 44];*никогда не становитсяон **должен** стать, / если следовать предъявляемым ему требованиям — будь то / идеология, семиотические / экономические практики, / институты власти* [Там же: 169]; *и почему так благоуханна / (вообще **не должно** бы так быть) / гниловатая сырость этих прудов?* [Завьялов 2018: 89]; *нет... / мы **не должны** давать себя запугать / криками запуганных буржуа...* [Там же: 206]; *спустя сколько угодно лет или не лет или / не или ты **не должен*** [Могилева 2018: 23]), противительных конструкций (*Но поэзия всегда иное. / Все это известно, но мы / **вынуждены** повторяться* [Там же: 435]; *Описать к тому же **необходимо**, / сколь плавно движение центра в круге, однако, / если «сейчас» окружность, то где будем мы* [Там же: 69]); метаязыковую рефлексии разных типов модальности или градаций степени долженствования (***не нужно** или **не надо** я запуталась / и что ещё **можно** сказать про это* [Могилева 2018: 6]); полисемию, возникающую из-за парцелляции, когда слово может восприниматься и как знаменательное, и как модальное (*так и смотрю картины, на которых одно и то же — / это как смерть, / которая всегда та же, смерть, как учительница/учитель, / заползающая в рот при произнесении любого слова, — / но, если что-то есть, значит и этому есть конец. Елена. / Я тебе **должен*** [Драгомощенко 2011: 93]) и др.

Яркий пример метаязыковой рефлексии категории долженствования — стихотворение «Авессалом в регистрах союза “что” и указательного местоимения на

² Ср. с примерами из [van der Auwera and Plungian 1998: 81]: deontic modality: (3) a. *John may leave now.* b. *John must leave now;* epistemic modality (4) a. *John may have arrived.* b. *John must have arrived.*

³ Здесь и далее выделение полужирным мое — ОС., если не оговорено иное.

выбор» А. Драгомощенко, в котором три фразы начинаются с модальных операторов *не нужно, надо, необходимо*:

Не нужно. Прекрасно помню про волосы. Бежать, шипы кизила.

Надо, чтобы были длинны в меру слога, чтобы сознание правоты, истины, ресницы, цифры, нефти, разлуки.

Необходимо также, чтобы стало известно сколько что чего стоит, состав глаза, кобальта, того, что соль превышает то, что называется телом, и что не забывать, что тело [Драгомощенко 2011: 146].

Текст начинается с парцелированной конструкции *не нужно*, которая не только выдвигается в фокус, но и может соотноситься с разными контекстами — как с локальным правым, так и с более отдаленным — в силу своей изолированной позиции. Потенциальная возможность такой удаленной сочетаемости подтверждается тем, что стандартная сочетаемость модального глагола и инфинитива осуществляется не с правой от *не нужно* фразой *прекрасно помню про волосы*, а со следующей за ней *бежать, шипы кизила*, что создает эффект клиповой, монтажной перспективы. Нарушение семантической и синтаксической сочетаемости также происходит в следующей фразе, где *надо* сочетается с двумя придаточными предложениями, в первом из которых присутствует глагол *были*, а во втором глагол отсутствует. Третий модальный показатель *необходимо* согласован с придаточной конструкцией *чтобы стало известно*, но с точки зрения семантики вступает в «конфликт» с перечисленными определительными местоимениями *сколько что чего стоит* и следующим далее рядом из однородных членов и придаточных предложений *состав глаза, кобальта, того, что соль превышает то, / что называется телом, и что не забывать, что тело*. Можно сделать вывод, что поэт подвергает метаязыковой рефлексии идеи категоричности, обязательности каких-либо действий или явлений, которую выражают эти маркеры. Драгомощенко критикует саму модальность долженствования — социального или юридического — за счет нарушения синтаксической сочетаемости и с помощью длинных списков самых разных объектов, не обладающих общими свойствами и напоминающих абсурдные номенклатурные регистры.

Рассмотрим специфику функционирования операторов долженствования в новейшей поэзии, написанной в период распространения новых медиа, на примере текста «test:Angelfish» (2021) Оли Цве, который интересен, с одной стороны, поэтической адаптацией новых технологий, а с другой, рефлексией показателей модальности:

<...> в теплом облаке синхронизации я выигрываю баллы кредита.
Кто-то должен это сказать?

<...> В местных соцсетях пользователи получают бан за обсуждение событий
в регионе.

Разбираясь в голограммах forth, fortis и facere,
Ты тоже по утрам слушаешь музыку Майкла Наймана?

Приветствие вызывает последующие сегрегации.

<Мы не должны быть здесь.>⁴

Любовью вынимая ритм,
все ещё табуировано.

—Дело не в том, как ты смотришь. А как ты это показываешь.

<Мы не должны быть здесь.>

Но снимая с себя меш, текстуры, смешанную реальность [Цве 2021].

Эффект «переключения» между реальностями, который создается в тексте, можно сопоставить с особым форматом технологического, а в данном случае прагма-поэтического, «транскодирования» под которым понимается «алгоритм», представленный в виде «идеи» перед тем, как «материализоваться в технических средствах» [Манович 2018: 47]. Обращаясь к языку современной поэзии, можно проследить сходство между транскодированием и «процедурным значением» («procedural meaning», термин [Blakemore 2002]), которое реализуется с помощью прагматических единиц и противопоставляется семантическому значению как прямому результату лингвистического декодирования.

Обозначения обыденной реальности в тексте «test:Angelfish» минимальны (*события в регионе*), в фокус же выходят знаки виртуальной реальности (в *теплом облаке синхронизации; В местных соцсетях; в голограммах forth, fortis u facere*), а также фиксация зоны перехода: *снимая с себя меш, текстуры, смешанную реальность*. Модальные предикативы образуют контексты с субъектом, грамматически выраженным в форме неопределенного местоимения (*Кто-то должен*) или местоимением 1 лица множественного числа (*Мы не должны*). Акцентирование конструкций с компонентом *должен* происходит за счет их графического выделения (скобки, курсив), а также особого дейксиса этих фраз. Это маркеры личного, локального дейксиса, которые одновременно обозначают ситуацию здесь-и-сейчас и сигнализируют о том, что адресат (согласно модели поэтической автокоммуникации, сам поэтический субъект) должен быть вне этой реальности. Учитывая раздвоенность координатной системы (обыденной и виртуальной) в фокусе оказывается сам процесс транскодирования субъекта, который не должен или не может оформиться с одной из кодовых систем.

Эффект контрастности реальностей и фрагментированность поэтического субъекта достигается за счет употребления деонтического модификатора, маркирующего конфликтность внутри поэтической коммуникативной ситуации. С помощью повтора фразы <Мы не должны быть здесь> не только повышается экспрессивность текста, но и создается логический парадокс: отрицание действия, на которое указывает высказывание. Поскольку поэтический текст реферерирует не к внешней ситуации, а к самому себе, то отрицанию подвергается само существование / вербальное выражение субъекта, который по причине внешних обстоятельств

⁴ Выделено автором стихотворения.

«не должен быть». Такое самоотрицание можно сравнить с иллокутивным самоубийством, когда директивно отрицается сам акт существования, в поэтическом дискурсе равнозначный речевому акту.

Таким образом, для современной поэзии характерно акцентирование прагматических показателей, что особенно активизируется в поэзии, на которую оказали влияние новые технологии. Это связано с тем, что выведение в фокус канала коммуникации в качестве основного параметра коммуникативной модели, с одной стороны, выражается в повышении интерактивности поэтического высказывания, а с другой стороны, в поиске ускользающих точек кодировки самого субъекта — прагматических маркеров, в т. ч. показателей модальности. Модальные операторы получают неузуальное функционирование в поэтических текстах, становясь объектами метаязыковой рефлексии. Среди различных показателей модальности особое внимание в современной поэзии вызывают операторы долженствования, которые подвергаются метаязыковой рефлексии в силу внутреннего противоречия их самой природе поэтического дискурса, а также по причине ориентации поэтов на преодоление языковых, коммуникативных и социальных ограничений, эксплицитной формой выражения которых являются маркеры необходимости и долженствования.

Литература

Драгомощенко А. Тавтология: Стихотворения, эссе. М.: Новое литературное обозрение, 2011. 456 с.

Золян С. Т. Семантика и структура поэтического текста. М.: URSS, 2014. 336 с.

Ковтунова И. И. Поэтический синтаксис. М.: Наука, 1986. 206 с.

Ковтунова И. И. Поэтическая речь как форма коммуникации // Вопросы языкознания. 1986. № 1. С. 3–13.

Манович Л. Язык новых медиа. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. 400 с.

Могилёва С. Это происходит с кем-то другим: Книга стихов. М.: Книжное обозрение, 2018. 72 с.

Радбиль Т. Б. Язык и мир: Парадоксы взаимоотражения. М.: Языки славянской культуры, 2017. 592 с.

Ревзина О. Г. Дискурс и дискурсивные формации // Критика и семиотика. 2005. № 8. С. 66–78.

Северская О. И. Социолингвистическая поэтика: теория, диктуемая практикой // *Język i metoda*. 2016. № 2. С. 201–211.

Степанов Ю. С. В трехмерном пространстве языка: Семиотические проблемы лингвистики, философии, искусства. М.: Наука, 1985. 336 с.

Степанов Ю. С. Концепты. Тонкая плёнка цивилизации. М.: Языки славянских культур, 2007. 248 с.

Фатеева Н. А. Поэзия как филологический дискурс. М.: Издательский дом ЯСК, 2017. 360 с.

Цве О. test:Angelfish // Журнал «Флаги». 2021. [Электронный ресурс]. URL: <https://flagi.media/piece/203> (дата обращения: 09.09.2022)

Blakemore D. *Relevance and Linguistic Meaning: The Semantics and Pragmatics of Discourse Markers*. Cambridge University Press, 2002. 212 p.

van der Auwera J., Plungian V. A. Modality's semantic map // *Linguistic Typology*, 1998, no. 2, pp. 79–124.

O. V. Sokolova

Institute of Linguistics of the Russian Academy of Sciences

(Russia, Moscow)

olga.sokolova@iling-ran.ru

OVERCOMING “OBLIGATION” AND “NECESSITY” IN CONTEMPORARY POETRY

The article considers the non-usual functioning of modal indicators in contemporary Russian poetry. Bringing the channel of communication into focus in contemporary poetry as the main parameter of the communicative model (according to Roman Jakobson) led to an increase in the role of pragmatics as a semiotic and linguistic area, which expresses itself through the emphasis on the role of the communicative situation, the position of the addressee and the sender himself. The subject of poetry in the era of new media manifests itself due to the deictic and pragmatic markers in a situation of transcoding, shifting different media and modes. The study dwells on the functioning of indicators characterizing “obligation” and “necessity”, which belong to the deontic modality. The frequency of their use in contemporary poetry relates to an internal conflict between deontic modality and the very nature of poetic discourse characterized by the orientation towards overcoming linguistic, communicative and social restrictions, the explicit form of expression of which are markers of necessity and obligation.

Key words: contemporary poetry, linguistic pragmatics, expression of “obligation” and “necessity”, deontic modality.

References

Blakemore D. *Relevance and linguistic meaning: The semantics and pragmatics of discourse markers*. Cambridge University Press, 2002. 212 p.

Dragomoshchenko A. *Tautologiya: Stikhotvoreniya, esse* [Tautology: Poems, essays] Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2011. 456 p.

Fateeva N. A. *Poeziya kak filologicheskii diskurs* [Poetry as a philological discourse] Moscow, Izdatel'skii Dom YaSK Publ., 2017. 360 p.

Kovtunova I. I. *Poeticheskii sintaksis* [Poetic syntax] Moscow, Nauka Publ., 1986. 206 p.

Kovtunova I. I. [Poetic speech as a form of communication]. *Voprosy jazykoznanija*, 1986, no. 1, pp. 3–13. (In Russ.)

Manovich L. *Yazyk novykh media* [The language of new media]. Moscow, Ad Marginem Press, 2018.

Mogileva S. *Eto proiskhodit s kem-to drugim: Kniga stikhov* [It happens to someone else: A book of poems]. Moscow, Knizhnoe Obozrenie Publ., 2018. 72 p.

Radbil' T. B. *Yazyk i mir: Paradoksy vzaimootrazheniya* [Language and world: Paradoxes of mutual reflection]. Moscow, Yazyki Slavyanskoi Kul'tury Publ., 2017. 592 p.

Revzina O. G. [Discourse and discursive formations]. *Kritika i semiotika*, 2005, no. 8, pp. 66–78. (In Russ.)

Severskaya O. I. [Sociolinguistic poetics: Theory dictated by practice]. *Jezyk i metoda*, 2016, no. 2, pp. 201–211. (In Russ.)

Stepanov Yu. S. *V trekhmernom prostranstve yazyka: Semioticheskie problemy lingvistiki, filosofii, iskusstva* [In the three-dimensional space of language: Semiotic problems of linguistics, philosophy, art]. Moscow, Nauka Publ., 1985. 336 p.

Stepanov Yu. S. *Kontsepty. Tonkaya plenka tsivilizatsii* [Concepts. Thin film of civilization]. Moscow, Yazyki Slavyanskikh Kul'tur Publ., 2007. 248 p.

Tsve O. *test:Angelfish. Zhurnal "Flagi"*. 2021. Available at: <https://flagi.media/piece/203> (accessed: 09.09.2022) (In Russ.)

van der Auwera J., Plungjan V. A. Modality's semantic map. *Linguistic typology*, 1998, no. 2, pp. 79–124.

Zolyan S. T. [Semantics and structure of the poetic text] *Semantika i struktura poeticheskogo teksta*. Moscow, URSS, 2014. 336 p.

А. Е. Масалов

Российский государственный гуманитарный университет

(Москва, Россия)

uchkuduk202@gmail.com

МЕТАБОЛА И СМЫСЛОВОЙ МЕТАБОЛИЗМ В ИДИОСТИЛЕ МАРКА ШАТУНОВСКОГО¹

В статье исследуются семантические преобразования в идиостиле Марка Шатуновского, которые базируются на метаболе, специфическом типе тропа, синтезирующем все способы словопреобразования. Семантическое поле телесности в поэзии Шатуновского может преобразовываться за счет семантического поля растительности, или наоборот. По аналогии с биологическим метаболизмом в семантике его стихов не просто смешиваются детали, но сами пространства, из чего образуются химерические образы, уже не телесные, но еще не растительные. Переплетая физиологию с растительностью, с пространством и механикой, с сакральным и бытовым, Шатуновский создает особую феноменологию восприятия и онтологию тела. В такой онтологии проникновение в мир-в-себе объектов возможно только через восприятие его химерических метаморфоз, через метаболы, сращивающие денотативные пространства телесного, природного и техногенного. В идиостиле Шатуновского возникает метаболизм пространства и времени, когда время обретает пространственную характеристику, при которой застывшее овеществленное время организует тонкие связи между объектами и их восприятием. Таким образом, метареалистическая феноменология связей мира в идиостиле Марка Шатуновского выражается через смысловой метаболизм, сращивающий разнообразные семантические поля, особенно — телесности, через которую выражается и сложная связь тела и воспринимаемой им реальности.

Ключевые слова: идиостиль, метареализм, метабола, феноменология, объектно-ориентированная онтология.

Исследования идиолекта метареализма и идиостиля каждого из авторов этой поэтической школы, как представляется, должны учитывать феноменологическую поэтику новейшей поэзии [См.: Лехциер 2020; Партизанский логос 2022: 374–391],

¹ Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда, проект № 19-18-00205.

пришедшей на смену семантической поэтике постсимволизма, где доминировало «такое построение текста, при котором читатель вынуждается искать код и основные правила шифровки и дешифровки» [Русская семантическая поэтика 1974: 58]. Специфика семантических преобразований в стилистической доминанте метареализма, метаболе, определяется не только метафорическими сдвигами в денотативном пространстве, когда у одного из компонентов «референтность пресекается, а референтная функция перенаправляется на другой объект» [Фарино 2004: 406], но и некоторым семантическим метаболизмом, при котором, по словам М. Н. Эпштейна, референты «обнаруживают причастность друг другу, т. е. превратимость при сохранении раздельности, интеграцию на основе дифференциации» [Эпштейн 2005: 180]. Именно специфику такого смыслового метаболизма в идиостиле поэта-метареалиста Марка Шатуновского мы бы и хотели рассмотреть в нашей статье.

Метабола — это троп синтетический, контаминирующий, «синтезирующий все способы словопреобразования в едином метафорическом контексте и представляющий собой метафору *через* метафору, метонимию и сравнение» [Северская 2007: 65], как считает О. И. Северская. Отсюда семантические преобразования в поэзии Марка Шатуновского, часто связанные с исследованием феноменологии тела, будут выражены через сращение различных способов словопреобразования.

Семантическое поле телесности в поэзии М. Шатуновского может преобразовываться за счет семантического поля растительности, или наоборот, как в стихотворении «анатомический пейзаж»:

*кусты кровеносных сосудов
роняют последние листья,
в них ветер, влетая, теряет рассудок,
с них птицы, взлетая, вмерзают в созвездья.*

*в их гуще пульсирует сердце
с отростками губчатых трубок,
в них мечутся крови мохнатые тельца
и стенокардии обрубок.*

*а корни путей пищевода
уходят в белковую почву,
и звезды читают свободно
клинописную генную почву.*

*с земли подымается вздохом
сознания мыслящий пух,
и каждый, окликнутый Богом,
растит в одиночестве слух.*

*его подвигает строенье
того, что всем кажется духом,
на поиски внешнего зренья,
ведомого внутренним слухом.*

М. Мерло-Понти пишет: «вещь и мир даны мне вместе с частями моего тела, не в некоей “естественной геометрии”, но в своего рода живом соединении, сравнимом или, скорее, идентичном тому, которое существует между частями самого моего тела» [Мерло-Понти 1999: 263]. Так и метаболы *кусты кровеносных сосудов, сердце с отростками губчатых трубок, корни путей пищевода, белковую почву* выражают синтез телесного и растительного в особой феноменологии восприятия и онтологии тела, идущих *на поиски внешнего зренья, / ведомого внутренним слухом.*

Важно, что преобразование (метаболизм) смысла в подобных конструкциях построено на реализации метафоры, в силу чего наблюдается сращение денотативных пространств, а не замещение одно другим или только частичная корреляция признаков. Об этом говорят и изображение в стихотворении «поезд»:

*растения растут, раскачивая воздух,
и гонят по стволам свой водянистый сок,
синюшные ттенцы кричат от скуки в гнездах,
высовывая свой бумажный голосок.*

*состав, что под откос пустили партизаны,
сорвавшись с полотна и набирая вес,
бессмысленно скрипя и надорвав стоп-краны,
сминая заросли, вонзился в плотный лес.*

*как занавес за ним задернулись растенья,
распространяя сон вдоль насыпи и рва,
и вот состав укрыт тяжеловесной тенью,
и поползла к нему тревожная трава.*

*в расколотый котел, в утробу паровоза,
где от помятых труб еще струился пар,
вползла трава, подняв со dna анабиоза,
свой водянистый мозг, бесшумный как радар.*

Аналогия с биологическим метаболизмом вполне уместна, т. к. лежащий в основе любой метафоры концептуальный механизм *бленда*, когда «“смешиваются” детали исходных пространств, в результате чего образуется качественно новая концептуальная структура, которая больше не зависит от исходных пространств и имеет собственные потенции к дальнейшему развитию» [Будаев 2013: 10], здесь обретает свое воплощение, при котором не просто смешиваются детали, но сами пространства, из чего образуются химерические образы, уже не телесные, но еще не растительные. Так и в процитированном примере химеричность возникает не только в столкновении *состава с плотным лесом*, но и в метаболе *вползла трава, подняв со dna анабиоза, / свой водянистый мозг, бесшумный как радар*, сращивающей растительное, телесное и технологичное за счет контаминации предикативных метафор и сравнения.

Подобные химерические преобразования в поэзии М. Шатуновского синтезируют и семантические поля телесности и пространства, как в стихотворении «в вичительном падеже»:

*что я могу лицом уткнуться в твой живот —
в архитектурный свод, вмонтированный в тело.
ты станешь целовать свиную замшу губ,
к тому же крашенных линючим анилином,
и прижимать к себе пустого тела куб,
под мышками пропахший нафталином.
склонив лицо к зрачкам и глядя в их круги,
выискивать во мне геометризм порока
и медленно вздымать две фирменных ноги,
сработанных под стиль барокко.*

Здесь синтез телесной и пространственной семантики в метаболах *архитектурный свод, вмонтированный в тело, пустого тела куб, две фирменных ноги, / сработанных под стиль барокко* также включается в особую онтологию объектов, снимая границы между субъектом и объектами.

Для поэтики М. Шатуновского важен такой смысловой метаболизм, который позволяет создать химерические образы, где физиология переплетается с растительностью, с пространством и механикой, с сакральным и бытовым, как в стихотворении «письменная речь»:

*пейзаж первобытного мяса,
костистой земли натюрморт
адепту ученья о классах
достался ни жив и ни мертв.*

*пахавшее слово окраин,
забитое в глотку назад,
союзники авель и каин
несут в городской зоосад.*

В этих строках метаболический синтез создает сразу и телесное пространство (*пейзаж первобытного мяса, / костистой земли натюрморт*), и сращение сакрального с профанным (*пахавшее слово окраин и союзники авель и каин*). Кроме того, смысловой метаболизм организует синтез и других семантических полей: времени и пространства, природного и техногенного, сакрального и бытового.

Так, например, в стихотворении «осень. ночной пейзаж» телесность воспринимается через синтез природного и техногенного:

*в спинном мозгу засушенной травы
рефлексы замерли, как кадры киноленты,
и в каждой клетке скошенной травы
погасли фотоэлементы.*

*и не шумит трава машинным языком,
переходя с фортрана на алгол —
он так стелился здесь над озерцом,
что слышался один сплошной глагол.*

*потрескивало небо, как экран дисплея,
помехи рвали звезды с телестрок,
латинской буквой зажглась кассиопея —
машинной памятью мерцающий мирок.*

Изображенный *машинной памятью мерцающий мирок* сам по себе возникает через особую онтологию объектов, в которой, говоря словами Г. Хармана, «один бильярдный шар скрывает от другого бильярдного шара не меньше, чем шар-в-себе скрывает от людей» [Харман 2012: электронный ресурс]. Так и здесь проникновение в мир-в-себе возможно только через восприятие его химерических метаморфоз, через *метаболы в спинном мозгу засушенной травы, не шумит трава машинным языком и потрескивало небо, как экран дисплея*, сращивающие денотативные пространства телесного, природного и техногенного.

Метаболизм пространства и времени, когда время обретает пространственную характеристику, возникает в стихотворении «плачущее изваяние», где застывшее овеществленное время организует тонкие связи между объектами и их восприятием:

*и вот идут часы, глаза впадают в реку,
в природе завершив земной круговорот,
смыкаясь, веко прикипает к веку,
и, обезвоживаясь, трескается рот.*

*в шкафу на вешалках без света вянут платья,
размякли на окне цветочные горшки,
зеркальные глаза в шкафу хранятся в вате,
под ними пролегли отечные мешки.*

*а у окна сидит разбитая скульптура
с рукой, подвешенной отдельно на шнуре,
торчит из каменных деревьев арматура
и зрение растет на пыльном пустыре.*

Как пишет А. Парщиков, М. Шатуновский «говорит об объектах и ситуациях, словно перенимая для своих представлений о мире их механическое наглядное устройство <...> на вербальном и визуальном уровне процессы постижения вещи и ее описания синхронизируются» [Парщиков 2006: 141–142]. Так и здесь сращение телесного и природного (*глаза впадают в реку, зрение растет на пыльном пустыре*) в этом тексте становится возможно за счет овеществления времени и его статики, в которой *завершив земной круговорот* сплавляются моменты восприятия и воспринимаемые явления и вещи.

Таким образом, метареалистическая феноменология связей мира в идиостиле Марка Шатуновского выражается через смысловой метаболизм, сращивающий разнообразные семантические поля, особенно — телесности, через которую выражается и сложная связь тела и воспринимаемой им реальности.

Литература

Будаев Э. В. Когнитивная теория метафоры: новые горизонты / Э. В. Будаев, А. П. Чудинов // Известия Уральского федерального университета. Сер. 1. Проблемы образования, науки и культуры. 2013. № 1 (110). С. 6–13.

Левин Ю. И., Сегал Д. М., Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Russian Literature. 1974. № 3 (2–3), С. 47–82.

Лехциер В. Поэзия как феноменология // Воздух. 2020. № 40 // Новая карта русской литературы [Электронный ресурс]. URL: <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2020-40/lekhtsier/> (дата обращения: 19.01.2022)

Липовецкий М., Кукулин И. Партизанский логос: Проект Дмитрия Александровича Пригова. М.: Новое литературное обозрение, 2022. 704 с.

Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / Пер. с фр. под ред. И. С. Вдовиной, С. Л. Фокина. М.: Ювента; Наука, 1999. 608 с.

Парицков А. Рай медленного огня. М.: Новое литературное обозрение, 2006. 328 с.

Северская О. И. Язык поэтической школы: идиолект, идиостиль, социолект. М.: «Словари.ру», 2007. 126 с.

Фарино Е. Введение в литературоведение: Учебное пособие. СПб.: Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. 639 с.

Харман Г. О замещающей причинности / пер. с англ. А. Маркова // Новое литературное обозрение. 2012. № 2 (114) // Журнальный зал [Электронный ресурс]. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2012/2/o-zameshhayushhej-prichinnosti.html> (дата обращения: 08.02.2022)

Эпштейн М. Н. Постмодерн в русской литературе. М.: Высшая школа, 2005. 495 с.

A. E. Masalov

Russian State University for the Humanities

(Russia, Moscow)

uchkuduk202@gmail.com

METABOLA AND SEMANTIC METABOLISM IN THE IDIOSTYLE OF MARK SHATUNOVSKII²

The article studies semantic transformations in Mark Shatunovskii's idiosstyle that are based on metabola, a specific type of trope that synthesizes all methods of word conversion. The semantic field of corporality in Shatunovskii's poetry can be transformed by the semantic field of vegetation or vice versa. By analogy with biological metabolism in the semantics of his poems, details are not just mixed, but the spaces themselves, from which chimeric images are formed, no longer corporal, but not yet vegetal. Interweaving physiology with vegetation, with space and mechanics, with sacred and domestic, Shatunovskii creates a special phenomenology of perception and ontology of the body. In such an ontology, penetration into the world-in-itself of objects is possible only through the perception of its chimeric metamorphoses, through metabolas that splice the denotative spaces of corporal, natural and technogenic. In Shatunovskii's idiosstyle, there is a metabolism of space and time, when time acquires a spatial characteristic, in which a frozen reconstituted time organizes subtle connections between objects and their perception. Thus, the metarealistic phenomenology of the connections of the world in the idiosstyle of Mark Shatunovskii is expressed through semantic metabolism, splicing a variety of semantic fields, especially corporality, which expresses the complex connection of the body and the reality perceived by it.

Keywords: idiosstyle, metaesrlism, metabola, phenomenology, object-oriented ontology.

References

Budaev E. V., Chudinov A. P. [Cognitive theory of metaphor: New horizons]. *Izvestiya Ural'skogo federal'nogo universiteta. Vol. 1, Problemy obrazovaniya, nauki i kul'tury*, 2013, no. 1 (110), pp. 6–13. (In Russ.)

Epshtein M. N. *Postmodern v russkoi literature* [Post-Modernism in Russian literature]. Moscow, Vysshaya Shkola Publ., 2005. 495 p.

Farino E. *Vvedenie v literaturovedenie* [Introduction to literary criticism]. St. Petersburg, Herzen State Pedagogical Univ. Publ., 2004. 639 p.

Harman G. On vicarious causation. *Collapse*, 2007, vol. 2, pp. 171–205 (Russ. ed.: Harman G. [On vicarious causation]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2012, no. 2 (114). Available at: <https://magazines.gorky.media/nlo/2012/2/o-zameshayushhej-prichinnosti.html> (accessed: 08.02.2022)

² This work is supported by the Russian Science Foundation under grant № 19-18-00205.

Lekhtsier V. [Poetry as phenomenology]. *Vozdukh*, 2020, no. 40. Available at: <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2020-40/lekhtsier/> (accessed: 19.01.2022) (In Russ.)

Levin Yu. I., Segal D. M., Timenchik R. D., Toporov V. N., Tsiv'yan T. V. [Russian semantic poetics as potential cultural paradigm]. *Russian literature*, 1974, no. 3 (2–3), pp. 47–82. (In Russ.)

Lipovetskii M., Kukulin I. *Partizanskii logos: Proekt Dmitriya Aleksandrovicha Prigova* [A guerilla logos: The project of Dmitry Aleksandrovich Prigov]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2022. 704 p.

Merleau-Ponty M. *Phénoménologie de la perception*. Paris, Gallimard, 1945. 531 p. (Russ. ed.: Merleau-Ponty M. *Fenomenologiya vospriyatiya*. Moscow, Nauka Publ., 1999. 608 p.)

Parshchikov A. *Rai medlennogo ognya* [Heaven of the slow fire]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2006. 328 p.

Severskaya O. I. *Yazyk poeticheskoi shkoly: idiolekt, idiosstil', sotsiolekt* [Language of poetic school: Idiolect, idiostyle, sociolect]. Moscow, Slovari.ru Publ., 2007. 126 p.

СЕМАНТИЧЕСКИЕ ПРЕОБРАЗОВАНИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ XX–XXI ВЕКОВ

Е. Ю. Кукушкина

Московский политехнический университет

(Россия, Москва)

helenaq@inbox.ru

СЛОВО ХУДОЖНИКА: ОБРАЗНЫЙ СТРОЙ АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ А. СОФРОНОВОЙ

Статья основана на наиболее полной к настоящему моменту публикации текстов выдающегося русского и советского художника А. Ф. Софроновой (1892–1966): Софронова А. Ф. Записки независимой. Дневники, письма, воспоминания. М.: Русский авангард, 2001. Анализ дневниковой прозы Софроновой показывает, насколько существенной для нее была связь изобразительного искусства и слова. Некоторые принципиально важные для Софроновой формулировки позволяют выделить интересные для анализа лексические единицы, которые в ее текстах получают индивидуальные приращения смысла. Так, теоретический тезис «Темные и светлые пятна должны оказывать друг на друга взаимоусиливающее действие» позволяет выделить важную лексическую единицу «пятно» и проанализировать ее значения в текстах художницы. Рассмотрены значения слов *цвет* и *тон*, а также использование цветообозначений. Противопоставляя этюд как способ фиксации элементов реальности и картину как сознательно организуемое художником соотношение элементов, из которых строится произведение живописи: цвета, тона, линии, пятна, фактуры — Софронова приходит к собственному пониманию задач искусства, что позволяет глубже понять форму и смысл живописных и графических работ мастера.

Ключевые слова: Софронова, художник, словоупотребление, автобиографическая проза, цветообозначения.

В издании [Софронова 2001] опубликованы (частично) дневники, автобиографические записки и письма художницы Антонины Федоровны Софроновой (2 (14).03.1892–14.05.1966), а также ее лирические стихотворения. В этом же томе содержится искусствоведческий анализ творчества Софроновой, который показывает, что она «внесла вполне определенный и оцениваемый все более высоко вклад» в отечественное искусство 20–50-х гг. XX в. и в ряду более известных амазонок

русского авангарда «воспринимается, как равная среди равных» [Ракитин 2001: 13]. Высокую оценку творчества Софроновой находим и в других искусствоведческих работах; см., например, тексты Юрия Петухова, Галины Ельшевской в изданиях [Ельшевская, Петухов 2013; Петухов 2020а, б]. Искусствовед Надежда Плунгян [2020] усматривает в творчестве Софроновой след символизма, подчеркивая тем самым особое место художницы в изобразительном искусстве первой половины XX в. Заметим, что при жизни художница не была широко известна: в члены МОССХа она была принята в 1945 г., когда ей было 53 года, долгое время зарабатывала как ретушер в издательстве «Медгиз» («спасительная ретушь»). Единственная прижизненная персональная выставка состоялась в 1962 г., в Центральном доме литераторов в Москве.

Приведем еще некоторые факты биографии Софроновой. Антонина Федоровна родилась в Орловской губернии в семье земского врача. Художественное образование получила в двух частных студиях совершенно различного направления. В 1910–1913 гг. обучалась в студии художника-академиста Ф. И. Рерберга (1865–1938), потом перешла в студию И. И. Машкова, где работала с 1913 по 1917 г. Илья Иванович Машков (1881–1944) — один из организаторов и участник художественного объединения «Бубновый валет», сезаннист, позднее соцреалист. В 1914 г. Софронова впервые участвовала в выставке «Бубнового валета». К 1917 г. относятся первые продажи ее работ. В 1920–1921 гг. преподавала живопись и рисунок в Государственных свободных художественных мастерских в Твери, на этот же период приходится кратковременное увлечение конструктивизмом. Позднее примыкала к группе «Тринадцать», участвовала в последней (третьей) групповой выставке этого объединения (1931 г.). К этому времени сформировался неповторимый индивидуальный стиль художницы, который, однако, оказался не слишком востребован советским искусством 1930–1950 гг.

Наиболее объемной частью текстов Софроновой, опубликованных в издании [Софронова 2001], являются дневниковые записи 1918–1937 гг., а также автобиографические записки, которые она вела с середины 1920-х гг. до последних дней жизни, фиксируя наиболее важные моменты в форме коротких, большей частью номинативных предложений. Первая запись в составе автобиографических записок — «Дросково» — относится к 1892–1902 гг. Иначе говоря, Софронова не пишет о своем раннем детстве. Поясним жанровое отличие Записок от дневников еще на одном примере. Записки за 1937 г. начинаются так: «1937. Январь. Лена — Андрей. Два портрета маслом с Е[лены] Павл[овны]». Последней записи в Дневнике соответствует следующий отрывок: «7 января. Когда писала Евг[ению] П[авловну], она сказала: “Вы смотрите на меня, как на пустое место”. Это очень верно и очень метко, — смотреть не глазами, а всем существом, — не разглядывая ничего в отдельности, — видеть все в целом. Поэтому получается впечатление со стороны — невидящего человека» (Дн 234). Поскольку нас интересует прежде всего Софронова-художник, то дальнейшие наблюдения основываются преимущественно на дневниковых записях. Далее при цитировании дневника указывается только номер страницы.

Дневниковые записи делались Софроновой для себя, в них много повторений, вариантов одной и той же мысли, а иногда и противоречащих друг другу высказываний. Попробуем, тем не менее, свести воедино ее соображения об искусстве живописи и сформулировать их в виде простых тезисов с опорой на тексты художницы.

1. Чтобы написать хорошую картину, нужно ясно представить себе свою живописную задачу: «Мастерство заключается в том, чтобы уметь ясно себе представить в живописи на холсте ту или иную комбинацию цветов, тонов, пятен, фактур» (с. 110).

2. Целью живописи может быть только живопись, целью искусства может быть только искусство: «...композиция, как сознательный подбор, выбор, одних элементов из числа других, знаменует собой отношение художника к искусству, является как бы исповеданием его художественных воззрений и даже глубже — его мироотношения» (с. 130). Но при этом: «Свои самые высокие задачи искусство осуществляет лучше всего тогда, когда оно поймет свое узкопрактическое жизненное назначение и не идет с ним вразрез. Например: быть фреской, станковой картиной, украшением книги и т. д.» (с. 99).

3. Возможны два противопоставленных принципа построения картины: тематический (предметный) и живописный (структурный). Софронова считает, что русское искусство по преимуществу тематическое и это его существенный недостаток. В своем дневнике художница размышляет о том, каким путем следует строить картину согласно живописному принципу. Этот путь состоит из трех этапов: 1) выделить элементы, из которых складывается живописное произведение; 2) установить, какие сочетания элементов возможны, а какие нежелательны (это делается эмпирически); 3) установить экспериментально, какие технические приемы следует использовать для достижения поставленной живописной цели.

4. Иногда и реальный объект воспринимается как произведение живописи, картина: «Утро. Какая ласковая спокойная картина. Опаловое небо и на всем белое сияние сквозь туман светящегося солнца. Дали, овраги, склоны полей, группы деревьев с высокими тонкими стволами, — все в легких сухих цветах, как бы сдерживаемые сероватой мглой тумана. Легкая живопись по сероватому шелку» (с. 128). Ср. также: «Многие старинные фотографии поражают преобладанием в них элементов картинности над натуральностью и тем, что принято теперь называть “фотографичностью”. <...> В некоторых из старых фотографий больше начала картинного, нежели в иных картинах» (с. 127). «Сейчас осязательно поняла, какая разница между тем, чтобы изобразить на картине и тем, чтобы сделать картину. Дело не во внешних приемах и формах, но в самой сущности подхода» (с. 149).

5. При этом: «Смотреть на предмет для художника — представлять его себе в живописи» (с. 111). Отсюда очень характерное для Софроновой описание реальности, особенно природы, с использованием лексики, типичной для описания произведений искусства, в первую очередь произведений живописи. К таковой относится слово *цвет* и наименования цветов. Подробнее об этом ниже, а пока

один пример, из дневниковых записей 1919 г. Софронова в это время находилась в Орле; город несколько раз переходил от красных к белым и обратно. Момент крайне драматический, но вот дневниковая запись от 28 октября: «Вечером сидели у Пашковых. Горели Звенигородск[ие] казармы. Ярко-розовый собор и монастырь вдали» (с. 114). Комментарии, думаю, излишни. Еще один характерный пример из дневника 1920 г., запись от 14 июля: «Смотрела долго на задуманный пейзаж неподалеку от сада [пейзаж как фрагмент реальности. — Е. К.]. Старалась уяснить в деталях его реальный и живописный характер» (с. 132).

По мысли Софроновой, чтобы ясно представить себе живописный образ, нужно выразить его словами: «В нашем внутреннем зрении живописные образы выясняются еще с большей отчетливостью после того, как мы попытаемся рассказать, описать его (sic! — Е. К.) словами. Цвет, например, гораздо определеннее утверждается в нашем предст[авлении] после того, как мы подыщем ему название. <...> То же и с композицией, и с фактурой и т. д. В этом состоит помощь, оказываемая одним искусством — другому. Искусством речи — искусству живописи» (с. 134). О связи стихов Софроновой с ее живописью пишет Надежда Плунгян: «Возможно именно здесь, в неизобразительном пространстве, она впервые намечала и утверждала соотношения и проблемы, которые впоследствии реализовывались в картинах» [Софронова 2020а: 32].

Приведем пример такого «проговаривания», предварительного словесного описания живописной задачи. «Основная задача выясняется в следующем виде: форма в воздушном. <...> Тема — дом, дерево, кусты, постройки, как бы подчеркнутые тропинкой над оврагом. Наверху большой кусок неба. Словом, материальным массам, сконструированным в простую, но четко спаянную форму, противопоставляется масса воздушного пространства, охватывающего собою и самую группу. По цветам это должно быть просто, беспретенциозно, но гармонично: ощущение мягкого и неяркого солнечного света» (с. 129). В этой идее «проговаривания» Софронова идет еще дальше, предполагая фиксировать план своей работы письменно: «Буду записывать, как бы расчлняя работу на этапы по пути к созданию законченной живописной вещи» (с. 135). Это запись от 23 июля 1920 г. А 28 июля появляется такая запись: «Синие облака на бледно-голубом небе рассвета. Широкие, спокойные горизонтальные массы с бледно-золотыми и розовыми просветами на светлых и тающих книзу краях. Четкий вырезной силуэт темно-зеленого развесистого дерева на фоне светлой части тучи» (с. 135). Продолжая эту запись, Софронова обобщает: «Чтобы удержать в памяти какой-нибудь пейзаж или вообще зрительное впечатление, нужно представить его себе в живописи, нужно как бы мысленно написать его последовательно, во всех его частях» (Там же). Итак, мы видим, что слово помогает искусству живописи, а мысленное воспроизведение приемов живописной техники помогает закрепить зрительное впечатление в памяти.

Рассуждения об изобразительном искусстве у Софроновой опираются на ее собственную терминологию. В состав этой терминологии входят общеупотребительные слова и термины изобразительного искусства, такие как *цвет, тон, пятно,*

линия, фактура, мазок; картина, этюд, рисунок, набросок; пейзаж, портрет, натюрморт; композиция, пространство, плоскость, объем. Каждое из этих слов в словаре Софроновой обозначает некоторый базовый элемент, из которых складывается произведение живописи, картина: «Прежние художники свою работу для большего углубления в нее расчленили попредметно. Для картины, изображающей толпу, писались отдельно этюды голов, рук, отдельных фигур и пр. (Иванов). Современный художник расчленяет работу не попредметно, но по элементам. <...> Прежние художники полагали самое существенное в предметном содержании, а современные — в живописном» (с. 135). «Цвет, тон, их распределение на плоской поверхности, — вот три кита, с которых не сойти искусству живописи» (с. 102).

Итак, мы видим, что согласно Софроновой, основные живописные элементы — это цвет, тон, пятно, линия, мазок, фактура, форма, плоскость, поверхность. Именно эти элементы составляют живописное содержание картины. Соответствующие лексические единицы настойчиво повторяются в текстах Софроновой, относящихся к сфере изобразительного искусства. Исходя из этого, делаем предположение, что анализ лексических единиц, относящихся к живописному строю работ художницы, а также изобразительному искусству в целом, позволит нам уловить индивидуальный характер словоупотребления Софроновой, или, используя термин Виноградова, (см, например, [Виноградов 1972: 22]), которым охотно пользовался Виктор Петрович Григорьев, найти индивидуальные приращения смысла, типичные для ее идиолекта.

Начнем со слова *цвет*. 18 июня 1919 г. Софронова сделала в дневнике такую запись: «Природа цвета отвлеченна, музыкальна. Тон сам по себе также беспредметен, <...> и только через рисунок, через пространственное распределение его на картинной плоскости обретает предметность» [Петухов 2020б: 19]. В словаре Ушакова [СУ] первое значение слова *цвет* объясняется через синоним: *окраска*. Соответствующее значение слова *окраска* толкуется через слово *цвет*: «2. Цвет, оттенок цвета чего-н.». Таким образом, цвет понимается как характеристика объекта, предмета. Как видим из записи, приведенной выше, у Софроновой это не всегда так. Приведем еще несколько примеров, в которых цвет понимается Софроновой как отвлеченная, беспредметная сущность: «...элементы живоп[иси], участвующие в данной картине, (цвет ли, тон ли, фактура ли), располагаются как подчиненные по отношению к двум главным: свету и тени» (с. 113). «В самом деле, не разрабатывая этой [= композиционной. — Е. К.] стороны искусства, за какой бы элемент его мы ни брались: цвет ли, тон ли, форму ли, — эти элементы будут лежать в руках наших мертвым инертным материалом» (с. 130).

Прием «проговаривания», о котором говорилось выше, Софронова применяет не только для уяснения структуры картины, но и для описания окружающей реальности, в том числе пейзажа. Это помогает художнице осознать натуру как отправную точку для создания произведения живописи. Вот пример: «Высыхающая земля не лежит больше плотным зеленым покровом, но дает глазу ощущение

мерцающих и переливающихся светом и цветом пространств» (с. 127). Здесь цвет понимается как характеристика пространства в целом, а не отдельных объектов в этом пространстве.

Обратим внимание на то, какие наименования цветов использует Софронова. Рассмотрим фрагмент дневниковой записи от 6 апреля 1920 г.: «Весенний пейзаж нежен, сдержан, суховат. Цвета преобладают серо-зеленые, золотистые, матово-черные, сухие и бархатные. Кое-где еще блестящие белые пятна снега» (с. 126). В этом фрагменте противопоставлены два типа номинаций, включающих наименования цветов: в первой части отрывка сложные наименования цветов, при этом использованные в формах мн. ч., то есть каждое наименование мыслится как обозначение целой группы близких оттенков (*серо-зеленые цвета*); во второй части простая номинация *белые*, при этом форма мн. ч. выражает согласование с мн. ч. существительного *пятна* (снега). Форма *цветá* не имеет зависимого, и это снова указывает на то, что художник мыслит цвет как отвлеченную сущность, характеризующую пейзаж в целом, а не отдельный предмет. Добавим, что нередко у Софроновой цветовая характеристика спаяна с обозначением фактуры (цвета *матово-черные, бархатные*; пятна снега *блестящие белые*). Присутствие наименований цветов характерно для дневниковых записей и лирических стихотворений Софроновой. Цветовые номинации практически не встречаются в автобиографических записках и письмах художницы (кроме писем, обращенных к художнику Михаилу Ксенофоновичу Соколову).

Несколько замечаний о словах *тон* и *пятно*. По словарю Ушакова, основные значения слова *тон* связаны со звуком. Значение, относящееся к сфере зрительного восприятия, стоит под цифрой 6 и характеризуется как переносное и специальное: «6. *перен.* Тот или иной оттенок, характер краски, цвета — с точки зрения степени яркости, колорита (живоп.). *Нежные тона акварели. Картина выдержана в светлых тонах*». Здесь есть намек на беспредметность тона, важный для Софроновой. Но, в отличие от Ушакова, Софронова понимает *тон* как связанный прежде всего с противопоставлением темного и светлого, а не с точки зрения степени яркости. Ср. такой фрагмент: «Гипс. <...> В данных натурою рамках заставляет найти точное соотношение тонов, пропорций. <...> Уяснение темного и светлого» (с. 98). Противопоставление цвета и тона как разных характеристик природы видим также в следующем описании стремительно меняющейся природы: «Одновременно с тем, как в пейзаже проступает все большее разнообразие в цветах и оттенках, тональные контрасты все более ослабевают и сглаживаются» (с. 127).

У слова *пятно* значение, важное для Софроновой, в словаре Ушакова считается основным и стоит первым: «1. Место на какой-н. поверхности, выделяющееся по цвету от остальной поверхности». Один из примеров непосредственно относится к живописи: *Темные пятна на картине*. Другой пример, из Чехова, перекликается с многочисленными описаниями картин природы у Софроновой: *Яркое красное пятно в потемках казалось страшным*.

Характерный пример, в котором одно высказывание содержит несколько интересующих нас лексических единиц и показывает связь между ними: «В картине

не должно быть двух пятен одинаковых по тону, по цвету, по форме или по фактуре. Могут быть пятна соответственные, схожие, но не тождественные друг другу» (с. 110).

Кроме идеи «проговаривания», словесной формулировки живописной задачи, очень важной для Софроновой является идея сопоставления и противопоставления живописных элементов в картине. Эту мысль также проиллюстрируем фрагментами из дневника художницы. «Взять простую тему для небольшого этюда и написать ее несколько раз с различными задачами, например: взять с объемом в цвете, с объемом без цвета, цвета́ без объема [ударение мое. — *Е. К.*], фактуру, светотень и т. п.» (с. 105). «Сущность натурализма не в выписанности, в вылизанности, как иногда полагают, а в отсутствии выбора, в сохранении всех случайных отношений натуры» (с. 106). Представляется, что мысль о важности сопоставлений и противопоставлений живописных элементов в картине перекликается с фонологическими идеями Н. С. Трубецкого, как они выражены в его «Основах фонологии».

В заключение приведем еще одну дневниковую запись Софроновой, ярко показывающую основные черты образного строя ее автобиографической прозы: единство точки зрения на природу и искусство, в том числе близость соответствующей лексики; внимание к цветообозначениям и нераздельность в характеристиках цвета и фактуры; использование определенного набора ключевых слов. «30 декабря. 28-го был знаменательный день. Выдающийся, редкий по красоте пейзаж. Масса снега на деревьях и повсюду. Ясность, отчетливость в пятнах и планах. Каждый открывающийся пейзаж — готовое произведение искусства; до такой степени все лишнее, спутывающее, заслоняющее элементы искусства в природе — отсутствует, выдвигая только то, что нужно для художника. Ровный свет, негустой синеватый туман. Благодаря этому — изящество линий и группировок, не замечаемое в другие дни. Ближние стволы деревьев и постройки — темные, бархатистые. Дальние деревья, обобщенные массами снега являются воздушными лиловатыми пятнами. <...> Пейзаж, могущий примирить с русской природой. Красота изысканная и оригинальная» (с. 100).

Литература

Виноградов В. В. Русский язык (грамматическое учение о слове). Изд. 2. М.: Высшая школа, 1972. 614 с.

Ельшевская Г., Петухов Ю. Антонина Софронова. Книжная и журнальная графика 1920-х — 1930-х годов из собрания Юрия Петухова. М.: Издательство «2К», 2013. 128 с.

Петухов Ю. (автор-составитель). Антонина Софронова. Т. 1: Живопись. М.: ЗАО «2К», 2020а. 208 с.

Петухов Ю. (автор-составитель). Антонина Софронова. Т. 2: Графика. М.: ЗАО «2К», 2020б. 416 с.

Плунгян Н. В. Антонина Софронова и след символизма в советском искусстве 1930–1940-х // Софронова А. Т. 1: Живопись. М.: ЗАО «2К», 2020. С. 26–39.

Ракитин В. Идущая не в ту сторону // Софронова А. Ф. Записки независимой. Дневники, письма, воспоминания. М.: Русский авангард, 2001. С. 6–15.

Софронова А. Ф. Записки независимой. Дневники, письма, воспоминания. М.: Русский авангард, 2001. 527 с.

СУ — Толковый словарь русского языка / Под ред. Д. Н. Ушакова. Т. I–IV. М.: ОГИЗ, 1935–1940.

E. Yu. Kukushkina

Moscow Polytechnic University

(Russia, Moscow)

helenaq@inbox.ru

THE WORD OF AN ARTIST: IMAGE CONSTRUCTIONS IN A. SOFRONOVA'S AUTOBIOGRAPHIC PROSE

The paper is based on the most complete so far publication of texts by the outstanding Russian artist A. F. Sofronova (1892–1966): Sofronova, A. F. The notes of an independent one. Diaries, letters, memoirs. Moscow, Russkii Avangard, 2001. An analysis of diaries, autobiographic notes, and lyric poems by Sofronova shows how important for her was connection between art and words.

Some formulations, important for Sofronova, suggest what lexical units obtain additional meaning in her texts, and hence are of especial interest for our analysis. For instance, her theoretical statement “Dark and light spots must strengthen each other” allows us to single out “spot” as an important lexical unit and analyze its meaning in her texts. The meanings of the words “color” and “tone” as well as of terms for colors, are considered in a similar way.

Sofronova contrasts a study, as a means to fix some elements of the reality, with a picture as a combination of elements — colors, tones, lines, spots, etc. — intentionally organized by the artist, reaching her own understanding of the art's objectives; and this allows us to deeper understand the form and meaning of the master's pictures and drawings.

Key words: Sofronova, artist, word usage, autobiographic prose, terms for colors.

References

El'shevskaya G., Petukhov Yu. *Antonina Sofronova. Knizhnaya i zhurnal'naya grafika 1920 — 1930-kh godov iz sobraniya Yuriya Petukhova* [Antonina Sofronova. Book and journal graphics of the 1920s–1930s from the collection of Yuri Petukhov]. Moscow, “2K” Publ., 2013. 128 p.

Petukhov Yu. (author-compiler). *Antonina Sofronova. T. 1: Zhivopis'* [Antonina Sofronova. Vol. 1. Paintings]. Moscow, “2K” Publ., 2020a. 208 p.

Petukhov Yu. (author-compiler). *Antonina Sofronova. T. 2: Grafika* [Antonina Sofronova. Vol. 2. Graphics]. Moscow, “2K” Publ., 2020b. 416 s.

Plungyan N. V. [Antonina Sofronova and a trace of symbolism in the Soviet art of 1930s and 1940s]. Petukhov Yu. (author-compiler). *Antonina Sofronova. T. 1. Zhivopis'*. Moscow, ZAO "2K" Publ., 2020, pp. 26–39. (In Russ.)

Rakitin V. [Going in a wrong direction]. *Sofronova A. Zapiski nezavisimoi*. Moscow, "RA" Publ., 2001, pp. 6–15. (In Russ.)

Sofronova A. *Zapiski nezavisimoi* [The notes of an independent one]. Moscow, "RA" Publ., 2001. 527 p.

Tolkovyi slovar' russkogo yazyka [Explanatory dictionary of the Russian language]. Ushakov D. N. (ed.). Vol. I–IV. Moscow, OGIZ Publ., 1935–1940.

Vinogradov V. V. *Russkii yazyk* [The Russian language]. 2nd ed. Moscow, Vysshaya Shkola Publ., 1972. 614 p.

А. М. Ранчин

*Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова
(Россия, Москва)
aranchin@mail.ru*

ПОЭТИКА НАРРАЦИИ В «МОСКВЕ — ПЕТУШКАХ» ВЕНЕДИКТА ЕРОФЕЕВА: РЕАЛЬНОЕ И ВООБРАЖАЕМОЕ

В статье рассматриваются некоторые особенности поэтики наррации романа (поэмы) Венедикта Ерофеева «Москва — Петушки»: соотношение позиций, точек зрения героя-нарратора и автора в аспекте различения реального и воображаемого (прежде всего, это проблема реальности или фиктивности путешествия персонажа и мотивировка, объясняющая, почему он оказался в обратном поезде). Рассматривается используемый Венедиктом Ерофеевым механизм десемантизации и размывания референциальности. Анализируется роль соотношения левого и правого, функции обсценной надписи на стекле вагонного тамбура, диалог Венички со Сфинксом: бестелесность Сфинкса, связь этого мифологического существа с непристойной надписью, дезориентирующей героя-повествователя. В плане повествовательной точки зрения, фокуса наррации прослеживается различие между позициями автора и Венички. В авторской трактовке, реконструкция которой была предложена выше, перипетии финальной части путешествия Венички объясняются тем, что он, немного не доехав до вожделенных Петушков, оказался в обратном поезде и происходящее с ним после этого вплоть до обнаружения себя в Москве является алкогольным бредом вперемешку с проблесками реальности. В понимании нарратора же все происходящее, начиная с изменения маршрута, — необъяснимый абсурд.

Ключевые слова: «Москва — Петушки», наррация, повествователь, точка зрения, референция, десемантизация.

Существуют различные интерпретации путешествия Венички из Москвы в Петушки. Поскольку герой-нарратор оказывается в финале произведения в Москве, причем в некоем подъезде, и именно из московского подъезда началось его трагическое странствие, высказывались предположения: 1) он вообще не ехал в электричке в Петушки, все, что описано в основной части текста, между завязкой и развязкой, — в том плане «Москвы — Петушков», который маркируется как реальный, — не существует, это фантазмагория, порожденная воображением пьяного

героя¹; 2) путешествие было действительным, но Веничка не доехал до обетованных Петушков, в Орехове-Зуеве пересев по ошибке в обратный поезд².

Второе толкование представляется предпочтительным. Во-первых, именно в Орехове-Зуеве Веничка был вытолкнут толпой на перрон. Во-вторых, опять сев (вернувшись, как он считает) в поезд, герой обнаруживает меню левого и правого в пространстве (на перегоне, который, как он думает, Покров — 113-й километр, Веничка замечает огни Покрова справа, а не слева, и догадывается, что едет не из Москвы в Петушки, а обратно). Правда, попытка выяснить истину ему не удается.

Веничка пытается определить, в какую сторону движется поезд, по тому, на каких (левых или правых) дверях тамбура находится замеченная им прежде матерная надпись, расположенная по ходу движения с той же стороны, что и станция Покров — ориентир, по которому герой с ужасом понял, что едет не в Петушки, а из Петушков: *Я онемел и заметался по всему вагону, благо в нем уже не было ни души. «Постой, Веничка, не торопись. Глупое сердце, не бейся. Может, просто ты немного перепутал: может, Покров был все-таки слева, а не справа? Ты выйди, выйди опять в тамбур, посмотри получше, с какой стороны по ходу поезда на стекле написано ...».*

Однако эта попытка оказывается тщетной: *Я выскочил в тамбур и посмотрел направо: на запотевшем стекле отчетливо и красиво было написано «...». Я поглядел налево: там так же красиво было написано «...». Боже! Я схватился за голову и вернулся в вагон, и снова онемел и заметался...* [Ерофеев 2001: 104].

Попытка Венички по местоположению матерной надписи установить направление, в котором движется поезд, выглядит абсурдно: если герой считает, что его измученное алкоголем сознание перепутало правое и левое и Покров был на самом деле не с той стороны, где привиделся, то почему расположение слова на стекле он определил верно? Направление движения поезда (из Москвы в Петушки или из Петушков в Москву) по расположению матерной надписи на одном из стекол тамбура было бы реально определить лишь в том случае, если герой-нарратор прочитал ее впервые еще до Орехова-Зуева и запомнил, с какой стороны по ходу поезда она была. Сама по себе, вне связи с картинами за окном, эта надпись вообще не может быть маркером направления движения.

Надпись, используемая героем как знак-индекс для определения направления, оказывается продублирована еще одной такой же с другой стороны. Купирование непристойного слова (видимо, из трех букв, которые обозначены тремя точками) выглядит не как дань цензуре нравов (в других случаях в тексте obscene лексика не купируется), а как указание, что знак лишился своей знаковости: в тексте это знак знака, утратившего не только означаемое, но и означающее, то есть свою семиотичность, ставшего знаком пустоты, не-знаковости. Вместе с тем, если все-таки учитывать, что референтом этого знака должно быть матерное слово из трех

¹ См., например [Курицын 1992; Яблоков 2001: 105].

² См., например, точку зрения Ю. И. Левина, впрочем, осторожно допускающего возможность первой интерпретации [Левин 1996: 75].

букв, то получается, что Веничка словно получает послание наподобие «х... тебе» или «иди на х...». Послание, как бы принадлежащее неким силам, злоеющая издевка, возможно травестийно соотносящаяся с роковыми словами «мене, мене, текел, упарсин», или «мене, текел, парес» (Дан. 5: 25–26) — знаменем, начертанным Богом на стене чертога вавилонского царя Валтасара и предвещавшим гибель властителя и его державы. В «Москве — Петушках» далее (в главе «Петушки. Садовое кольцо», где описывается, как Веничка стучится в дверь незнакомого подъезда) цитируются эти слова из Библии: *Я еще раз постучался, чуть громче прежнего: «Неужели так трудно отворить человеку дверь и впустить его на три минуты погреться? Я этого не понимаю... Они, серьезные, это понимают, а я, легковесный, никогда не пойму... Мене, текел, фарес — то есть “ты взвешен на весах и найден легковесным”, то есть “текел”... Ну и пусть, пусть...»* [Ерофеев 2001: 114]. И здесь появление реминисценции предвещает гибель героя³. Можно осторожно предположить, что удвоению лексемы «мене» в первом варианте злоеющей ветхозаветной надписи соответствует удвоение матерного слова на стеклах вагонного тамбура. И уже этому удвоению двух повторов в сюжетном аспекте произведения соответствуют две поездки Венички: из Москвы по направлению к Петушкам и, после катастрофы, произошедшей в Орехове-Зуеве, назад в Москву.

Потом нарратор пробует установить направление, в котором движется поезд, по местоположению своего заветного чемоданчика, где хранилась выпивка. Однако и эта попытка оказывается безуспешной: *Постой, стой... А ты вспомни, Веничка, весь путь от Москвы ты сидел слева по ходу поезда, и все черноусые, все митричи, все декабристы — все сидели слева по ходу поезда. И значит, если ты едешь правильно, твой чемоданчик должен лежать слева по ходу поезда. Видишь, как просто!..»*. *Я забегал по всему вагону в поисках чемоданчика — чемоданчика нигде не было, ни слева, ни справа* [Ерофеев 2001: 104]⁴. Если герой Ерофеева неизвестным для него образом оказался в обратном поезде, то чемоданчика в вагоне и не могло быть. (Иная интерпретация — чемоданчик был попросту похищен, а Веничка остается все в той же электричке — маловероятна, если учитывать приведенные выше соображения.)

В мире, где оказывается Веничка после Орехова-Зуева, словно исчезает различие не только левого и правого, но и правдоподобного и неправдоподобного, прошлого и настоящего, реального и мифологического (ср. появление таких персонажей, как Сфинкс, княгиня, называющая почему-то героя «Андрей Михайлович»⁵, его камердинер Петр, обращающийся к нему «бабуленька», Эринии, Суламифь, понтийский царь Митридат). Если до Орехова-Зуева и встречи

³ Ср. в этой связи о библейском коде в «Москве — Петушках» [Ранчин 2022].

⁴ Выбор и Веничкой, и всеми его (псевдо)реальными попутчиками мест слева по ходу поезда, очевидно, не случаен: они таким образом характеризуется как «отверженные», следующие неправильным («неправым», «левым» путем). Ср. о символике левизны в русской культуре, например [Панченко 2000: 396–400].

⁵ Возможно, это именование — своеобразное указание на героя как на «отщепенца», «изменника». (Андрей Михайлович — имя и отчество князя Курбского).

со Сфинксом признаки неправдоподобия в окружающем героя мире были спорадическими и не очень явными, то теперь они обрушиваются на Веничку потоком, а он сам как бы развоплощается.

Сфинкс — первый из этих фантастических персонажей, образ, наделенный, как и неприличная надпись, признаком десемiotизации, утраты референции. Но в значительно большей степени, чем остальные. Вот описание первой встречи Венички с этим существом: *Чуть только я забылся, кто-то ударил меня хвостом по спине. Я вздрогнул и обернулся: передо мною был некто без ног, без хвоста и без головы* [Ерофеев 2001: 99].

Сфинкс словно бестелесен, но при этом наносит удар несуществующим хвостом. Причем герой Ерофеева точно знает (хотя знать не может), что удар сзади был произведен именно этой отсутствующей частью отсутствующего тела. Эта характеристика повторяется чуть позже, когда сфинкс наносит удар несуществующей головой: *Я обиженно отвернулся от него, чтобы снова забыться. Но тут меня кто-то с разгона трахнул головой по спине. Я опять обернулся: передо мною был все тот же некто, без ног, без хвоста и без головы* [Ерофеев 2001: 99–100].

Герой Ерофеева четыре раза не разрешает загадки Сфинкса, отказываясь от ответа, а на пятую дает неверный ответ, называя конечную точку своего маршрута — Петушки. В наказание за неудачу Сфинкс тащит Веничку в тамбур — тут-то герой в первый раз видит матерную надпись на стекле и выясняет страшную для себя истину: *Он вытащил меня в тамбур, повернул меня мордой к окошку — и растворился в воздухе... Для чего это ему было надо?*

Я посмотрел в окно. Действительно, прежней черноты за окном уже не было. На запотевшем стекле чьим-то пальцем было написано: «...» — и вот в эти просветы я увидел городские огни, много огней и улывающую станционную надпись «Покров».

«Покров! Город Петушинского района! Три остановки, а потом — Петушки! Ты на верном пути, Венедикт Ерофеев». И вот моя тревога, которая до того со дна души все подымалась, разом опустилась на дно души и там затихла... Три или четыре мгновения она, притихшая, там и лежала. А потом — потом она не то чтобы стала подыматься со дна души, нет, юна со дна души поодкочила, одна мысль, одна чудовищная мысль вобралась в меня так, что даже в коленках у меня ослабло:

Вот — я сейчас отъезжал от станции Покров. Я видел надпись «Покров» и яркие огни. Все это хорошо — и «Покров», и яркие огни. Но почему же они оказались справа по ходу поезда?.. Я допускаю: мой рассудок в некотором затмении, но ведь я не мальчик, я же знаю: если станция Покров оказалась справа, значит — я еду из Петушков в Москву, а не из Москвы в Петушки!.. О, паршивый Сфинкс! [Ерофеев 2001: 103–104].

Венцом утраты осмысленности как семиотической распознаваемости мира оказываются названия третьей от конца и предпоследней глав «Петушки. Садовое кольцо» и «Петушки. Кремль. Памятник Минину и Пожарскому», указывающие на конечную точку путешествия, но именующие ее с помощью знака, отсылающего

к двум взаимоисключающим референтам: Петушки и Москва не могут быть одним и тем же локусом. Название заключительной главы «Москва — Петушки. Незвестный подъезд» акцентирует утрату героем пути наиболее ярко. При этом «правильное» видение реальности у нарратора восстанавливается еще в предпоследней главе (выясняется: это Москва), однако увиденный им Кремль как признак московского локуса в поэме обладает полуфиктивным статусом: *Все говорят: Кремль, Кремль. Ото всех я слышал про него, а сам ни разу не видел. Сколько раз уже (тысячу раз), напившись или с похмелюги, проходил по Москве с севера на юг, с запада на восток, из конца в конец, насквозь и как попало — и ни разу не видел Кремля* [Ерофеев 2001: 17]. Москва финала, в которой находит себя герой, — своеобразный антимир. История Венички устремляется к трагической развязке.

Рассмотренные эпизоды «Москвы — Петушков» относятся к поэтике наррации (нарративности) в обоих значениях, выделенных В. Шмидом, — классическом и структуралистском. «В классической теории повествования основным признаком повествовательного произведения является присутствие <...> посредника между автором и повествуемым миром. Суть повествования сводилась классической теорией к преломлению повествуемой действительности через призму восприятия нарратора» [Шмид 2003: 11]. В структуралистском понимании свойство нарративности — это событийность: «Тексты, называемые нарративными в структуралистском смысле слова, излагают, обладая на уровне изображаемого мира темпоральной структурой, некую *историю*. Понятие же истории подразумевает *событие*. Событием является некое изменение исходной ситуации: или *внешней* ситуации в повествуемом мире <...> или *внутренней* ситуации того или иного персонажа <...>. Таким образом, нарративными, в структуралистском смысле, являются произведения, которые излагают историю, в которых изображается событие» [Шмид 2003: 12–13].

В плане повествовательной точки зрения, фокуса наррации прослеживается различие между позициями автора и Венички. В авторской трактовке, реконструкция которой была предложена выше, перипетии финальной части путешествия Венички объясняются тем, что он, немного не доехав до вождельных Петушков, оказался в обратном поезде и происходящее с ним после этого вплоть до обнаружения себя в Москве является алкогольным бредом вперемешку с проблесками реальности. В понимании нарратора же все происходящее, начиная с изменения маршрута, — необъяснимый абсурд. По аналогии с предложенными Б. А. Успенским терминами «точка зрения в плане идеологии», «точка зрения в плане фразеологии», «точка зрения в плане пространственно-временной характеристики», «точка зрения в плане психологии»⁶ расхождение фокусов видения автора и героя-повествователя у Ерофеева можно отнести к «точке зрения в плане интерпретации». К плану психологии в значении, приписанном этому выражению Б. А. Успенским, это близко, но не тождественно ему. С определенными оговорками это различие можно отнести к плану пространственной характеристики, однако нарратор у Ерофеева ответствен

⁶ См. [Успенский 1970: 16–134].

не за некие признаки пространства, попадающие в фокус его внимания, а за «слепое пятно», за «лакуну» в повествовании, которой является «исключенная» информация о незамеченной пересадке в обратную электричку во время остановки в Орехове-Зуеве.

С точки зрения событийной, в данном случае сюжетной, своеобразия наррации в «Москве — Петушках» заключается также в неожиданном изменении маршрута героя и в постепенно происходящем размывании границ между реальным и фантастическим — размывании, доходящем ближе к финалу текста до утраты референции.

Литература

Ерофеев В. В. Москва — Петушки. С комментариями Э. Власова. М.: Вагриус, 2001. 575 с.

Курицын В. Мы поедem с тобою на «А» и на «Ю»: «Москва — Петушки» Венедикта Ерофеева // Новое литературное обозрение. 1992. № 1. С. 206–304.

Левин Ю. Комментарий к поэме «Москва — Петушки» Венедикта Ерофеева. Graz: Мартис, 1996. (Materialien zur Russischen Kultur. Bd. 2). 95 с.

Панченко А. М. Лесковский Левша как национальная проблема // Панченко А. М. О русской истории и культуре. СПб.: Азбука, 2000. С. 396–400.

Ранчин А. М. Библиейский код в «Москве — Петушках»: некоторые наблюдения // Текст и традиция: Альманах. СПб.: Росток, 2022. [Вып.] 10 (в печати).

Успенский Б. А. Поэтика композиции: Структура художественного текста и типология композиционной формы. М.: Искусство, 1970. 223 с.

Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.

Яблоков Е. А. От вокзала до вокзала, или Московская одиссея Венички Ерофеева // Литературный текст: проблемы и методы исследования. 7. Анализ одного произведения: «Москва — Петушки» Вен. Ерофеева (Сборник научных трудов). Тверь: Тверской государственный университет, 2001. С. 100–106.

A. M. Ranchin

Lomonosov Moscow State University

(Russia, Moscow)

aranchin@mail.ru

POETICS OF NARRATION IN «MOSCOW — PETUSHKI» BY VENEDIKT EROFEEV: REAL AND IMAGINARY

This paper studies some features of the poetics of the narration of the novel (poem) by Venedikt Erofeev «Moscow — Petushki»: the relation of positions, points of view of the hero-narrator and the author in the aspect of distinguishing between the real and the imaginary (first of all, this is the problem of the reality or fictitiousness of the character's journey and the motivation that explains why he ended up on the return train). The mechanism of

de-semiotization and blurring of referentiality used by Venedikt Erofeev is considered. The role of the relation of left and right, the function of the obscene inscription on the glass of the car vestibule, the dialogue between Venichka and the Sphinx: the incorporeality of the Sphinx, the connection of this mythological creature with an obscene inscription that disorients the narrator is analyzed. In terms of the narrative point of view, the focus of narration, there is a difference between the positions of the author and Venichka. In the author's interpretation, the reconstruction of which was proposed above, the vicissitudes of the final part of Venichka's journey are explained by the fact that, a little before reaching the coveted Petushki, he ended up on the return train and what happens to him after that, until he finds himself in Moscow, is an alcoholic delirium mixed with glimpses of reality. In the understanding of the narrator, everything that happens, starting with a change in route, is an inexplicable absurdity.

Key words: «Moscow — Petushki», narration, narrator, point of view, reference, desemiotization.

References

Erofeev V. V. *Moskva — Petushki. S kommentariyami E. Vlasova* [Moscow — Petushki. With comments by E. Vlasov]. Moscow, Vagrius Publ., 2001. 575 p.

Kuritsyn V. [We will go with you to «A» and to «Yu». «Moscow — Petushki» by Venedikt Erofeev]. *Novoe literaturnoe obozrenie*. 1992, no. 1, pp. 206–304. (In Russ.)

Levin Yu. *Kommentarii k poeme «Moskva — Petushki» Venedikta Erofeeva* [Commentary on the poem «Moscow — Petushki» by Venedikt Erofeev]. Graz, Martis Publ., 1996. (Materialien zur Russischen Kultur, Bd. 2). 95 p.

Panchenko A. M. [Leskovsky Left-hander as a national problem]. Panchenko A. M. *O russkoi istorii i kul'ture* [On Russian history and culture]. St. Petersburg, Azbuka Publ., 2000, pp. 396–400. (In Russ.)

Ranchin A. M. [The Bible Code in Moscow — Petushki: Some observations]. *Tekst i traditsiya: Al'manakh* [Text and tradition. Almanac]. St. Petersburg, Rostok Publ., 2022. [Issue] 10. (In press). (In Russ.)

Uspenskii B. A. *Poetika kompozitsii: Struktura khudozhestvennogo teksta i tipologiya kompozitsionnoi formy* [Poetics of composition. The structure of a literary text and the typology of compositional form]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1970. 223 p.

Shmid V. *Narratologiya* [Narratology]. Moscow, Yazyki Slavyanskoi Kul'tury Publ., 2003. 312 p.

Yablokov E. A. [From station to station, or Venichka Erofeev's Moscow odyssey]. *Literaturnyi tekst: problemy i metody issledovaniya. 7. Analiz odnogo proizvedeniya: «Moskva — Petushki» Ven. Erofeeva (Sbornik nauchnykh trudov)* [Literary text: problems and research methods. 7. Analysis of one work. «Moscow — Petushki» by Ven. Erofeev (Collection of scientific papers)]. Tver', Tver' State Univ. Publ., 2001, pp. 100–106.

Н. А. Николина

Московский педагогический государственный университет

(Россия, Москва)

admin@riash.ru

З. Ю. Петрова

Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН

(Россия, Москва)

zoyp@mail.ru

СЕМАНТИЧЕСКИЕ ПРЕОБРАЗОВАНИЯ КЛЮЧЕВЫХ СЛОВ В СОВРЕМЕННОМ ПРОЗАИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ¹

В статье на материале современной русской прозы анализируются семантические преобразования ключевых слов художественного текста, определяются основные признаки ключевых слов. Материалом для анализа служат произведения К. Буржской, Е. Водолазкина, А. Волоса, В. Пелевина, Д. Рубиной, Р. Сенчина, О. Славниковой, М. Степновой, Е. Фетисова, М. Шишкина, Г. Яхиной. Выделяются три типа преобразований ключевых слов, характерные для современной прозы: 1) метафоризация лексической единицы, 2) включение ее в качестве предмета сравнения в компаративные конструкции, дающие различные образные характеристики соответствующего денотата; 3) последовательная соотнесенность одной лексической единицы с разными денотатами в пространстве текста вне метафоризации и реализация на этой основе различных контекстуальных значений. Особое внимание уделено функционированию ключевых слов в позиции заглавия. Отмечается использование ключевых слов в реализации интертекстуальных связей произведения. Показано, что семантической трансформации в художественном тексте могут подвергаться не только отдельные слова, но и словосочетания и целые высказывания.

Ключевые слова: ключевое слово, семантическое преобразование, метафоризация, компаративная конструкция, современная русская проза, заглавие.

Важную роль в установлении внутритекстовых семантических связей играют ключевые слова произведения — «знаки, направляющие читательское восприятие и раскрывающие авторские интенции» [Николина 2014: 187].

¹ Исследование выполнено за счет средств гранта Российского научного фонда, проект № 23-28-00060 «Динамика компаративных конструкций и типы их взаимодействия в современной русской прозе».

Признаками ключевых слов в тексте служат: 1) высокая степень их повторяемости; 2) способность знака свертывать информацию, выраженную целым текстом; 3) семантическая осложненность; 4) соотнесение фактологического и концептуального уровней текста, «получение в результате этого соотнесения нетривиального эстетического смысла данного текста» [Новиков, Преображенский 1989: 24] и, следовательно, «участие в создании смысловой многоплановости текста» [Фонякова 1985: 142].

Ключевые слова в современной прозе, как правило, подвергаются семантическим преобразованиям, в результате которых соотносятся в тексте планы реальный и образный. Ключевое слово, с одной стороны, служит прямым обозначением реалии или явления, с другой стороны, осложняется дополнительными «приращениями смысла» и характеризуется переносным (метафорическим) употреблением. Это особенно ярко проявляется у ключевых слов в позиции заглавия. Так, например, слово *авиатор*, вынесенное в заглавие романа Е. Водолазкина, первоначально соотносится с изображаемыми реалиями (полеты аэропланов на Комендантском аэродроме) и воспоминаниями об увиденных Платоновым авиаторах. В этом контексте слово сопровождается метаязыковой рефлексией: «Меня завораживало само слово — авиатор. Его звучание соединяло в себе красоту полета и рев мотора, свободу и мощь. Это было прекрасное слово». Слово *авиатор* приобретает символические смыслы ‘свобода’, ‘полет’, ‘мощь’, отражающие осознание героем своего пути.

Далее образ авиатора усложняется, рефлексия героя над ним проявляется в обобщающей образной параллели «взлет авиатора — символ надлежащего течения жизни»: «Однажды в Сиверской я видел, как с плохо выкошенного поля взлетал аэроплан. Набирая разбег, авиатор объезжал выбоины, подпрыгивал на кочках и внезапно — о, радость! — оказался в воздухе. Глядя, как судорожно перемещается по полю машина, никто полета, откровенно говоря, не ожидал. А *авиатор* — взлетел. <...> С каких-то пор эта картинка видится мне символом надлежащего течения жизни. Мне кажется, что у людей состоявшихся есть особенность: они мало зависят от окружающих. Независимость, конечно, не цель, но она — то, что помогает достигать цели. Вот бежишь ты по жизни со слабой надеждой взлететь, и все смотрят на тебя с жалостью, в лучшем случае — с непониманием. Но ты — взлетаешь, и все они с высоты кажутся точками. <...> А ты летишь в избранном тобой направлении и чертишь в эфире дорогие тебе фигуры. Стоящие внизу ими восхищаются (немножко, может быть, завидуют), но не в силах что-либо изменить, поскольку в этих сферах всё зависит лишь от умения летящего. От прекрасного в своем одиночестве *авиатора*».

В этом контексте слово авиатор приобретает метафорическое значение, связанное с образной параллелью «жизнь — полет». Оно интерпретируется уже на основе не словарного значения лексической единицы, а на основе ассоциаций, актуализируемых в тексте романа. Ведущей в структуре повествования романа оказывается пространственная точка зрения «сверху», определяющая основное предназначение «авиатора» — дать обзор ситуаций прошлого с мельчайшими деталями. См., например, «Чай осенью на открытой веранде. Сапогом раздувают тлеющие угли. <...> Все — кто бы они ни были — тепло одеты, на некоторых шарфы. К самовару тянутся

руки: он уже способен греть. Беседа — нескончаемые титаник да фердинанд — движется волнами, то тише, то громче». В тексте развивается мотив «широкого обзора» прошлого, что отражается в кольцевой композиции романа: диалог, представленный в эпиграфе, повторяется затем в конце произведения:

«— Что вы всё пишете?

— Описываю предметы, ощущения. Людей. Я теперь каждый день пишу, надеюсь спасти их от забвения.

— Мир Божий слишком велик, чтобы рассчитывать здесь на успех.

— Знаете, если каждый опишет свою, пусть небольшую, частицу этого мира... Хотя почему, собственно, небольшую? Всегда ведь найдется тот, чей обзор достаточно широк.

— Например?

— Например, *авиатор*».

Происходит дальнейшее развитие метафоры *авиатор* на основе ассоциации, связанной с ситуацией полета авиатора причинно-следственной связью: «Летающий на большой высоте самолет предоставляет авиатору возможность многое увидеть сверху». И именно эта ассоциация лежит в основе осмысления основного призвания главного героя — «описателя».

Семантическое преобразование ключевого слова *авиатор*, таким образом, отражает эволюцию самооценки повествователя. Оно основывается на актуализации периферийных и ассоциативных сем лексической единицы.

Возможен и другой характер обогащения символическими смыслами ключевого слова — заглавия: метафоризации подвергается в тексте не сама базовая лексическая единица, а ее непосредственное окружение. Например, в романе М. Степновой «Сад» слово-заглавие входит в состав различных тропеических конструкций как предмет сравнения. Чаще всего при этом используются персонифицирующие метафорические предикаты, например: «<...> сад *смеялся*», «Сад *катал* их зимой на <...> *горке*, весной *встряхивал* в кулаке шумных, веселых скворцов». Наряду с олицетворением сада в тексте используются его метафорические дефиниции других семантических классов, например: сад — «гимн божественным силам природы», «удивительное торжество божественной плоти». В результате слово *сад* приобретает в тексте романа многомерность и может интерпретироваться как Эдем, живой организм, место роста и др.

Особый случай семантической трансформации ключевого слова, выступающего в функции заглавия, — развитие у него противоположного прямого значения. Так, в романе А. Волоса «Победитель» слово-заглавие совмещает значение 'человек, одержавший победу' и иронический смысл 'человек, чья победа в реальности стала поражением'.

Семантическим преобразованиям подвергаются в современной прозе не только ключевые слова — заглавия. Эти преобразования также связаны или с метафоризацией лексической единицы, или с включением ее в конструкции, дающие различные образные характеристики соответствующего денотата. Возможен и третий

способ семантического преобразования ключевого слова — последовательная соотнесенность одной лексической единицы с разными денотатами в пространстве текста и реализация на этой основе различных контекстуальных значений.

Первый способ семантического преобразования представлен, например, в романе О. Славниковой «2017», в котором одним из ключевых слов является *прозрачность*. Лексические единицы *прозрачный*, *прозрачность* повторяются в тексте романа, вступая в разные сочетания, см., например, *прозрачное небо*: «Инстанция, которую он тревожил, назначая с женщиной одно, и только одно свидание, находилась где-то очень высоко — в *прозрачном* небе, сквозь которое ничего не видно», *прозрачные деревья*: «Молочный, с пенкой, туман затягивал окрестности, каждая группа деревьев, *прозрачная* и кривоватая, стояла в собственном слоистом облаке, как бы в своем составе атмосферы — и ничто вокруг не двигалось, кроме порожистой реки», *прозрачный воздух*, *прозрачное озеро*: «Что касается Илимского заповедника, то он представлял собою действующий храм. Массивы скал и массы *прозрачного* синего воздуха были одинаково каменны, одинаково воздушны; круглое озеро Илим стало настолько *прозрачно*, что увеличивало, будто лупа, затонувший лет двести назад, похожий на недоеденную курицу маленький баркас».

Лексическая единица *прозрачность* изначально обозначает в восприятии главного героя романа реальное свойство камней: «Конические хрустали, обрубленные под корень и перенесенные на постаменты бурого музейного сукна, в полной мере обладали качеством, которое завораживало юного Крылова с самых первых проблесков его сознания. Качество это было *прозрачность*». Значимыми в трактовке прозрачности камней оказываются два семантических компонента: ‘твердость’ и ‘невозможность проникнуть внутрь чего-л.’. Эти семантические компоненты в дальнейшем актуализируются в переносных употреблениях слова. В результате семантика этого слова расширяется. Для героя прозрачность уже в детстве становится способом осознания себя и своих сверстников: «Крылов через *прозрачность* осознал, что никакое детство не бывает социалистическим, а бывает только особым миром, волшебным домиком внутри стеклянного шара, и поэтому все его ровесники, в сущности, свободны».

Почувствовав в камне свойство прозрачности, Крылов осознает себя «как единую человеческую непрерывность», ср.: «*Прозрачность* воспринималась юным Крыловым как высшее, просветленное состояние вещества. *Прозрачное* было волшебством». Ключевое слово романа *прозрачность*, метафоризируясь, употребляется в тексте при характеристике свойств человека: «Что касается первокурсника Крылова, то он увидел натуру профессора [Анфилогова] как *прозрачность* высочайшего качества: абсолютно твердую пустоту, внутри которой нет ничего распознаваемого обиженными людьми, но сама она существует в кристаллизованном виде и достигает максимальной цены за карат» и различных объектов: «Через небольшое время он заметил, что пространство квартиры сделалось *прозрачным*: ничто в нем не было сокрыто от самого первого взгляда, но возможность проникнуть извне исключалась абсолютно. Богу, пожелай он достать своей соломинкой человеческое насекомое, пришлось бы размножить *прозрачность* убежища в белесую крошку».

Прозрачностью наделяется в романе душа настоящего рифейца, что выделяет один из сквозных мотивов романа — связь человека и камня в мире Урала: «душа исконного рифейца обладает свойством *прозрачности*: все в ней как будто видно насквозь, а внутрь проникнуть нельзя». Как отмечает Ю. Шестакова, «переставая быть только свойством минерала, прозрачность возводится в категорию бытийного, экзистенциального начала, с одной стороны, а с другой — в стилистический принцип повествования» [Шестакова 2015: 105]; «прозрачность, переставая быть только свойством минерала, возводится в метафизическую категорию — превращается в недостижимую область земных стремлений истинного рифейца, завершающихся только за темной чертой небытия» [Шестакова 2015: 106].

Второй способ семантического преобразования ключевых слов характерен для романа М. Шишкина «Венерин волос», в котором ключевое слово *время* получает различные образные характеристики, обогащающие его семантику дополнительными смыслами. Оно включается в различные образные параллели и входит в состав механистичных сравнений, противопоставленных друг другу: «Время — это что-то вроде *машинки уничтожения*. “*Настольная гильотинка*”, если хотите. Что-то вроде *хлеботорезки*. Каждой секунде отрезают голову» — «Время, как *швейная машинка*, сшивает неровной строчкой <...> горячую собачью клетку, полную сена, и пустой вагон метро с забытым блокнотом <...>».

В романе Д. Рубиной «На солнечной стороне улицы» одно из ключевых слов произведения — *солнце* — используется в различных компаративных конструкциях и получает развернутые образные характеристики: «Нас *вспоило* и *обнимало* солнце, его жгучие *поцелуи* отпечатывались на наших облупленных физиономиях», «...Я вспоминаю *вязкий мед* ташкентского солнца».

Третий способ семантического преобразования ключевых слов характерен для романа В. Пелевина «Непобедимое солнце». Слово *солнце*, не метафоризируясь, последовательно обозначает в тексте разные денотаты, которые сменяют друг друга: *солнце* — светило, *солнце* — камень, *солнце* — проектор: «Багровое *солнце* окончательно зашло <...>», «*Солнце*, конический черный камень, стоящий в храме сирийского города Эмеса <...>», «*Солнце* — не желтый круг в небе, а таинственный Камень», «Проектор “Непобедимое *Солнце*”, одушевленная машина, порождающая человеческий план реальности, делает то, что ни один из земных проекционных аппаратов не в силах совершить: выбирает одну из иллюзорных фигурок и дает ей пульт управления иллюзией». Одновременно в тексте романа развиваются образные параллели, в которые входит ключевое слово: *солнце* — *божество*, *солнце* — *женщина*: «Я был сыном живого *Солнца*, светила с морщинами, сидящей крашеной бородой и грубыми большими руками», «Каракалла — маленькое *Солнце*», «Она [Эухения] мне нравилась, такой кусочек кубинского *солнца* в довольно солнечном и без того месте», «Непобедимое *Солнце* нашего мира — вовсе не какой-то черный камень, который то ли был, то ли нет. Это женщина. Такая, как я».

Тот же прием используется в романе В. Пелевина «S.N.U.F.F.». Одно из ключевых слов произведения — *Маниту* — выступает в тексте в трех разных значениях, соотносясь с разными денотатами: *божество*, *деньги*, *экран (монитор)*: «Теологи

пришли к выводу, что нить жизни по любому обрывает *Маниту*», «А у них закон — украл сто миллионов *маниту*, сразу почетный гражданин Лондона и оркский инвестор», «*Маниту* на стене Музея предков показал крупный план лопнувшей дужки». При этом это ключевое слово используется то как имя собственное, то как апеллатив. Связь разных значений основывается на фонетической игре и паронимических сближениях: *Маниту* — сверхъестественная сила в религиозных представлениях индейцев, *маниту* — англ. money, *маниту* — монитор. Отмеченные значения взаимодействуют друг с другом в тексте (ср. «Маниту — это Бог денег и информации» [Шакиров 2012: 126]).

В современной прозе возможно и взаимодействие отмеченных способов преобразования ключевых слов. Например, в романе К. Буржской «Мой белый» ключевое слово *снег* уже в своем прямом употреблении, выступая как предмет сравнения, обрастает символическими смыслами, ассоциируясь со светом и любовью: «*Снег* ослепляет, как дальний свет», <...> суть любви в том, чтобы стоять вот так: на голову сыплется *снег*, первый в этом году». Наряду с этим оно подвергается в тексте метафоризации: «Ты мой белый *снег*, мой тихий шепот, звук шагающих по земле часов».

Обогащению семантики ключевого слова и его преобразованиям в современной прозе способствует включение его в интертекстуальные связи, значимые для интерпретации текста. Например, в романе Е. Фетисова «Пустота Волопаса» ключевое слово *бабочка* первоначально вводится в эпиграфе к произведению — японском хокку:

Грузный колокол,
А на самом его краю
Дремлет *бабочка*.

59-й главе романа также предшествует хокку, выявляющее символический смысл образа бабочки в тексте:

Как призрачна она,
Бабочка на моей руке,
Словно чья-то душа.

Метафора бабочки значима в тексте для характеристики героев романа, при этом в тексте употребляются и лексические единицы, называющие различные стадии развития бабочки: кокон, гусеница, куколка: «Человек проживает в своей жизни три стадии: *гусеницы*, *куколки* и *бабочки* <...> В куколке осуществляется сразу и смерть, и рождение». Эти лексические единицы, также включающиеся в тропеические конструкции, связывают ключевое слово *бабочка* и семантически связанные с ним единицы с другими ключевыми словами текста — *время* и *пустота*: «*Бабочки* переносят частички души от человека к человеку <...> Они принадлежат сразу двум мирам, миру света и миру тьмы, и, проследив их полет, можно попасть в тот, иной мир, мир пустоты, рождающей жизнь», «Время тоже нас заматывает в *кокон* и хранит до поры до времени. А потом только высасывает. И все же это

кокон, а *кокон* — символ зарождения новой жизни». Ключевое слово *пустота*, в свою очередь, также соотносится с эпитафией к роману: «Мир снова томит меня своей пестрой пустотой» (В. Набоков).

Семантически трансформированными в тексте могут быть не только отдельные слова, но и словосочетания и целые высказывания. В повести Романа Сенчина «Русская зима» все ключевое словосочетание приобретает символический смысл. Первоначально в слове *зима* актуализируется семантический компонент 'тоска': «В последние недели в Америке затосковала по *зиме*. А, может, затосковала по самой тоске, которая мучила ее каждый год с первых заморозков до середины декабря». В январе же героиня обычно испытывает возрождение, душевный подъем. Поэтому русская зима отождествляется в тексте с русскими горками. Словосочетание *русские горки*, подвергаясь семантической трансформации, также выступает в повести как ключевое. Как отмечает сам писатель, «Русская зима в повести — синоним русским горкам». Словосочетание *русская зима* ассоциируется со смыслами 'резкие перемены жизненной ситуации', 'подъемы и падения', 'вращение'. См., например, описание катания героини на русских горках: «И тут он [поезд] сорвался с места и полетел в дымящуюся черноту. И дальше спирали, планеты, метеориты вокруг, петли, вращения, и визг соседей, и вой собственный <...> Действительно, правильно как-то сравнил Олег эту зиму с такими вот горками».

В романе Д. Рубиной «Бабий ветер» словосочетание-заглавие вводится в текст как регионализм и определяется как «сухой приятный ветерок на Камчатке; на нем бабы сушат белье». Одновременно оно приобретает в тексте ряд коннотаций: «этот благостный нежный ветер, ласковый, трудолюбивый... истинно — бабий». В ходе развития сюжета словосочетание *бабий ветер* осложняется приращениями смысла, связанными с мотивом полета, в тексте в результате развивается образная параллель «жизнь — полет»: «*Бабий ветер* <...> Кто-то падает с высоты, падает стремительно и тормозит у поверхности земли. И вот это чувство свободного падения, стремления к земной коре, к шкуре планеты, подспудно владеет сердцами тех, кто увлечен парашютами. Победа над силой притяжения в личной схватке: упасть и не разбиться — обнять землю». В финале романа *бабий ветер* отсылает к библейской цитате: «Человек — как трава, дни его, как цветок полевой... Ибо ветер прошел по нему, и место его не узнает его» и вызывает ассоциации с одиночеством в «огромном безжалостном мире» и «безнадежным поиском материнской любви».

В романе Г. Яхиной «Зулейха открывает глаза» как ключевое выступает предположение — заглавие. В самом начале романа оно употреблено в прямом значении. Его переносный смысл раскрывается по мере развития сюжета произведения.

Итак, семантические преобразования ключевых слов в современных прозаических текстах связаны, во-первых, с их метафоризацией, во-вторых, с метафоризацией непосредственного окружения этих лексических единиц — включением их в различные компаративные конструкции в качестве предмета сравнения; в-третьих, с соотносительностью ключевого слова с разными денотатами вне метафоризации. Обогащению семантики ключевых слов способствует участие их в интертекстуальных связях произведения.

Источники

- Буржская К.* Мой белый. М.: Эксмо, 2021. 256 с.
Водолазкин Е. Авиатор. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2019. 410, [6] с.
Волос А. Победитель. М.: АСТ, 2008. 606 с.
Пелевин В. Непобедимое солнце. М.: Эксмо, 2021. 704 с.
Пелевин В. S.N.U.F.F. М.: Эксмо, 2022. 480 с.
Рубина Д. Бабий ветер. М.: Эксмо, 2022. 320 с.
Рубина Д. На солнечной стороне улицы. М.: Эксмо, 2018. 432 с.
Сенчин Р. Русская зима. М.: АСТ, 2022. 443 с.
Славникова О. 2017. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2020. 608 с.
Степнова М. Сад. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2020. 416 с.
Фетисов Е. Пустота Волопаса. М.: Городец, 2021. 384 с.
Шишкин М. Венерин волос. М.: Вагриус, 2007. 480 с.
Яхина Г. Зулейха открывает глаза. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2015. 508 с.

Литература

- Николина Н. А.* Филологический анализ текста. М.: Академия, 2014. 272 с.
Новиков Л. А., Преображенский С. Ю. Ключевые слова и идейно-эстетическая структура стиха // Язык русской поэзии XX в. М.: Институт русского языка АН СССР, 1989. С. 13–35.
Фонякова О. И. Ключевые слова в художественном тексте // Sborník prací Filozofické fakulty Brněnské Univerzity. Vol. 34, no. 33, 1985. С. 141–145.
Шакиров С. М. Медиаметафора в романе В. Пелевина «S.N.U.F.F.» // Международный научно-исследовательский журнал. 2012, № 5–1 (5). С. 125–127.
Шестакова Ю. Ю. Категория прозрачности в оптической системе романа О. Славниковой «2017» // МедиаАльманах. 2015, № 5. С. 97–107.

N. A. Nikolina

Moscow Pedagogical State University

(Russia, Moscow)

admin@riash.ru

Z. Yu. Petrova

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

(Russia, Moscow)

zoyap@mail.ru

SEMANTIC TRANSFORMATIONS OF KEYWORDS IN MODERN PROSE TEXT

The article analyzes the semantic transformations of the keywords in a literary text on the material of modern Russian prose, and highlights the main features of the keywords.

The material for the analysis is the works of K. Burzhskaya, E. Vodolazkin, A. Volos, V. Pelevin, D. Rubina, R. Senchin, O. Slavnikova, M. Stepnova, E. Fetisov, M. Shishkin, G. Yakhina. There are three types of keyword transformations that are characteristic of modern prose: 1) metaphorization of a lexical unit, 2) its inclusion as an object of comparison in comparative constructions that give various figurative characteristics of the corresponding denotation; 3) successive correlation of one lexical unit with different denotations in the space of the text outside of metaphorization and realization on this basis of various contextual meanings. Particular attention is paid to the functioning of keywords in the position of the title. The use of keywords in the implementation of the intertextual links of the work is noted. It is shown that not only individual words, but also phrases and whole statements can be subjected to semantic transformation in a literary text.

Key words: keyword, semantic transformation, metaphorization, comparative construction, modern Russian prose, title.

References

Fonyakova O. I. [Keywords in a literary text]. *Sborník prací Filozofické fakulty Brněnské Univerzity*, vol. 34, no. 33, 1985, pp. 141–145. (In Russ.)

Nikolina N. A. *Filologicheskii analiz teksta* [Philological analysis of the text]. Moscow, Akademia Publ., 2014. 272 p.

Novikov L. A., Preobrazhensky S. Yu. [Keywords and ideological and aesthetic structure of the verse]. *Yazyk russkoi poezii XX veka* [Language of the XX century Russian poetry]. Moscow, Russian Language Institute of the Academy of Sciences of the USSR Publ., 1989, pp. 13–35. (In Russ.)

Shakirov S. M. [Mediametaphor in V. Pelevin's novel «S.N.U.F.F.»]. *Mezhdunarodnyi nauchno-issledovatel'skii zhurnal*, 2012, no. 5–1 (5), pp. 125–127. (In Russ.)

Shestakova Yu. Yu. [Transparency category in the optical system of O. Slavnikova's novel «2017»]. *MediaAlmanakh*, 2015, no. 5, pp. 97–107. (In Russ.)

Е. В. Маркасова

Пекинский университет иностранных языков

(КНР, Пекин)

markasovaelena@yandex.ru

ИНАЯ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ (О РОМАНЕ Е. В. КЛЮЕВА «МЕЖДУ ДВУХ СТУЛЬЕВ»)

В статье предлагается новая концепция анализа интертекстуальных связей романа «Между двух стульев», написанного филологом, ученым-лингвистом, поэтом, писателем Е. В. Клюевым. В романе сосуществуют два типа источников аллюзий и цитат. С одной стороны, это тексты, знакомые читателю из школьной программы, с другой, — это научные работы (философские и лингвистические), публиковавшиеся в СССР в 1960–1980-е годы. Для интерпретации романа второй тип источников дает больше, чем первый. В отличие от существующих опытов интерпретации романа как произведения в исключительно абсурдистской эстетике, наш анализ текста строится на основе выявления аллюзий на концепции философов (Юма, Милля, Рассела, Витгенштейна), которые заложили основы аналитической философии и благодаря которым в лингвистике XX века сформировался новый подход к языку. Включение романа в контекст истории лингвистических учений дает возможность раскрыть философское содержание диалогов, поступков и элементов речевого поведения персонажей. Система персонажей интерпретируется как отражение идей и понятий, которые связаны с историей становления логического анализа языка.

Ключевые слова: Е. В. Клюев, история лингвистики, аналитическая философия, интертекстуальность, идентичность, абсурд.

В исследовательском дискурсе роман Е. В. Клюева «Между двух стульев» связан с поэтикой абсурда, а точнее, именуется образцом этой поэтики [Бозина 2019: 203; Меркушов 2020:111], хотя есть и попытки вписать произведение в жанр сказки-нонсенса [Скороспелова, Ширяева 2017]. Популярное направление исследований романа — поиск цитат, аллюзий, реминисценций, изучение интертекстуальности [Семенова, Бабушкина 2019; 2020]. Избалованный эпохой постмодернизма, читатель рубежа веков в первую очередь видит в романе цитаты, восходящие к школьной программе и литературной классике. В массовом сознании книга является образцом «поднимающего настроение полезного чтения для детей», а отзывы

о романе в читательских чатах написаны бойким языком с элементами панибратства: «Евгений Васильевич Клюев **веселый умница!** Читать его — **райское наслаждение!**»; «Книга <...> прямо-таки сочится намеками и шутками, **понять которые может любой ребенок**, но которые по-иному (не менее смешно) звучат для взрослого» (<http://ezo.club/forum/topic.php?id=19438>). Невозможно отрицать, что в романе есть и юмор, и элементы абсурда, но невозможно согласиться с тем, что эта книга — легкое чтение.

Во-первых, сам Клюев в своей монографии о литературе абсурда [Клюев 2000] упоминает о романе «Между двух стульев» всего один раз. В связи с этим сомнительно, что «Между двух стульев» — «в некотором роде «практическое приложение» к теоретической работе Е. В. Клюева о литературе абсурда» [Меркушов 2020: 111–112]. Во-вторых, в послесловии к первому изданию М. В. Панов писал о том, что книга посвящена раздумьям о прикладных исследованиях, «о строевании естественного языка, о его роли в познании мира, в общении людей» [Панов 1989: 157].

По прошествии тридцати трёх лет с момента первой публикации книги важно вспомнить, в какой момент появился роман «Между двух стульев», и рассмотреть его с точки зрения включенности первых читателей и самого автора в контекст истории лингвистики XX века. Такой подход к художественному тексту не является новаторским: прекрасным опытом анализа лингвистических идей в художественной литературе стала работа Е. В. Вельмезовой [Вельмезова 2014].

Конец 1980-х гг. — важный период в истории смены научной парадигмы в отечественной лингвистике, поэтому факт написания текста в 1989 году важнее, чем факт его многократной переработки вплоть до 2007 года. В 1989 году заканчивается издание основанной В. А. Звегинцевым серии «Новое в зарубежной лингвистике» (1960–1989). С 1987 года под руководством Н. Д. Арутюновой начинается издание серии трудов «Логический анализ языка». Растет авторитет исследований в области теории функциональной грамматики (с 1970-х гг.). В это время начинают складываться и набирать силу новые для российской лингвистики направления исследования: прагмалингвистика, коммуникативная грамматика. С запозданием (по отношению к европейской лингвистической традиции) вспыхивает интерес к теории речевых актов. В связи с постепенным отказом от деления философии на «материалистическую» и «идеалистическую» в конце 1980-х в СССР пробуждается интерес к истории философии: в обществе возникает мода на чтение философско-немарксистов. Если раньше чтение работ Г. Фреге, У. Рассела, Л. Витгенштейна, У. Куайна, Д. Франка, Г. Х. фон Вригта и других философов, непосредственно связанных с анализом языка, было делом узкого круга профессионалов, то в начале 1990-х эти имена становятся популярны не только среди философов нового поколения, но и среди лингвистов. В России начинается эпоха «антропоцентрической / когнитивно-дискурсивной / коммуникативно-прагматической» лингвистики и массового увлечения междисциплинарностью.

В этот же период продолжается сближение языка поэзии и философии. «Конвергенция философских и поэтических текстов проявляется в грамматике, слово-

образовании, лексике, фоносемантике и структурной организации текста» [Азарова 2010: 15] и характерна для всего XX века, но именно в конце века «использование опыта поэтического языка в философских целях превратилось <...> в широко распространенный («модный») стиль письма» [Азарова 2010: 8].

Роман «Между двух стульев» насыщен элементами, указывающими на включенность текста в философский дискурс. Это отмеченные Н. М. Азаровой как свойство философских текстов дефисные написания словосочетаний (Дитя-без-Глаза, Старик-без-Глаза, Шпрот-в-Сапогах), фокусирование внимания на прагматике и референциальных свойствах местоимений (на семантике местоимений «я», себя», «свой» основаны боковые ходы в диалогах). В романе множество примеров тавтологических конструкций («Существующее существует ценою несуществующего... несуществующее займет место существующего и будет существовать»), этимологизирование и буквализация семантических компонентов с целью восхождения к смыслу (Соловей и СолоВий, Дон Жуан и Бон Жуан) и др.

В романе на уровне системы персонажей ярко представлена Протеанская идея (или идея множественной идентичности). В греческой мифологии морской бог Протей, подчинявшийся Посейдону, обладал даром предсказывать будущее, но если его принуждали к этому, оказывая на него давление, он использовал свою способность к перевоплощению и скрывался, принимая новый образ. Хотя идея множественности человеческого «Я» возникла значительно раньше, именно после работ Эриксона и под влиянием социальных перемен в обществе формируется новое отношение к множественной идентичности как к норме, а не как к психическому отклонению (см. обзор [Olson 2000]).

Аллюзии на новые исследования человеческого сознания особенно очевидны в Главе 4 («И да, и нет, и все-что-угодно»), главный персонаж которой, Пластилин Мира, предстает в разных обличьях («пляжного старика», хорошенькой девушки, старухи, молодого человека) и ссылается на Юма: «Постоянное, идентичное самому себе “я” является не чем иным, как фикцией». Юм». Трактат Д. Юма, освещающий проблему «самости» и тождественности «Я», был переведен на русский язык в 1966 году. Эта отсылка — ключ к пониманию поведения других персонажей: Дитя-без-Глаза — Старик-без-Глаза, Муравей-разбойник — СолоВий, Белое Без-мозглое и др. Каждый из них не тождествен самому себе, а диалоги Петропавла с ними иллюстрируют разные аспекты теории номинации.

Далее в диалоге есть отсылка к так называемому парадоксу Эпименида («Все критяне — лжецы») в виде «Все Пластилины Мира — лжецы». Таким образом, в этой главе проблематика идентичности связывается с понятием автореференции (или референции) [Куайн 2010: 192; Ладов 2020: 30] и антитезой «истинно/ложно». Пластилин Мира, постоянно перевоплощаясь, использует разные модели высказывания (дизъюнкцию, конъюнкцию, инверсию), пытаясь вовлечь в разговор Петропавла, который не готов к восприятию логических операций. Это рождает у читателя ощущение абсурда происходящего, но на самом деле таким образом автор возвращает нас от профанного понимания абсурда как бессмыслицы к восприятию

понятия «абсурд» в рамках концепции теории речевых актов. А. В. Циммерлинг, указывая, что «исконная сфера применения термина абсурд — речевая ситуация, рассматриваемая в теории речевых актов», описывает три типа коммуникативных неудач: «а) X обращается к У, но его слова не являются связными, поэтому обращение не достигает цели; б) X обращается к У, с определенной целью. Его слова являются связными, но не соответствуют ситуации. X не понимает У; в) X обращается к У. Слова не являются связными, но У все понимает. Ничего не понимает третье лицо — наблюдатель». [Циммерлинг 2004: 287–288]. Именно описание общения Петропавла с другими персонажами показывает, как обманчив естественный язык. Это не абсурд, как он описан в [Копнина 2011], это взгляд автора на вторжение новых методов познания языка в традиционную лингвистику. Петропавел оказывается в ситуации, обозначенной Циммерлингом под буквой «б»: все персонажи говорят на языке аналитической философии, но этот язык не соответствует ситуации, потому он чужд Петропавлу.

Стремление сохранить свою персональную идентичность неизменной свойственно лишь Петропавлу, но это не повод считать его примитивным существом, лишенным ощущения Бытия, «творческой интуиции и представления о возможных мирах» [Скорospelова, Ширяева 2017: 61], погруженным в быт и повседневность. Герой попал в новую для него ситуацию: это ситуация познания мира неизвестными прежде способами. Лейтмотивом столкновений Петропавла с окружающим миром является противопоставление «здорового смысла» аналитическому подходу, разграничивающему смысл, значение и факт.

Язык существ, встречающихся ему в путешествии, заставляет его задуматься о границах познания мира и возможностях исследования языка для решения философских проблем. Блуждание в пространстве и во времени, которые не имеют границ и привычных ориентиров, и изменчивость хорошо знакомых объектов порождают у Петропавла постоянное беспокойство, а неприменимость полученного прежде опыта вызывает отчаяние и агрессию.

В этом образе запечатлен описанный Расселом (вслед за Юмом и Кантом) конфликт натуралистического подхода (наивный реализм), уверенности, что вещи таковы, какими мы их воспринимаем, и философского подхода (умению и привычке видеть во всех «простых» объектах сложные структуры). Герой словно заново проходит путь родоначальников аналитической философии, переживая конфликт Фреге и Рассела. Если для Фреге знание было основано на логике и чувственном восприятии мира, то для Рассела апелляция к чувственному познанию означала отступление от принципа объективности научного знания. Несогласие с Фреге в отношении понимания границ реальности Рассел выразил в работе 1905 года «О значении» («Об обозначении»). Аллюзиями на эту работу наполнены диалоги Петропавла с Бон Жуаном об ошибках пресуппозиции и проблеме соответствия суждения действительности, включающие цитирование [Russel 1956 (1905): 39]: «Попробуйте предположить, например, что нынешний король Франции лыс. Петропавел попробовал и признался: — Не могу... Во Франции сейчас вообще нету короля».

В этой же работе Рассел показывает бессмысленность оценочных суждений, которые не могут служить для обозначения реально существующих предметов и потому являются ложными. От этой идеи условности аксиологических суждений Рассел впоследствии отказался, но она в гипертрофированном виде проходит по всему тексту романа Клюева. Отсюда повторяющиеся ситуации реакций Петропавла на «безнравственные» или «неэтичные» поступки разных существ и их абсолютное непонимание его реакций.

На самом деле персонажи романа — не сказочные герои, а олицетворение постулатов аналитической философии и возникших на ее основе новых идей в языкознании. Петропавел же хочет видеть в каждом новом существе именно соответствие определенному предмету и приписывает каждому некие свойства на основе собственных представлений о литературном герое, имеющем созвучное имя (Шармен — Кармен, Ой ли-Лукой ли — Оле-Лукояе, Бон Жуан — Дон Жуан и др.). Между реальностью, как она видится Петропавлу, и языком стоит его читательский опыт, то есть вымышленный мир, далекий от терминологии Фреге, Рассела и Витгенштейна.

Философские споры в романе отталкиваются от цитат или аллюзий на известные работы, связанные с формированием нового взгляда на язык. Например, в Главе 6 («Стократ смертен») пересказывается рассуждение Дж. С. Милля: «Силлогизм “Все люди смертны. Сократ человек. Следовательно, Сократ смертен” не дает ничего нового. Нельзя утверждать, что все люди смертны, пока мы не доказали, что каждый человек смертен, в том числе Сократ. Значит, если мы в большой посылке утверждаем, что все люди смертны, то это потому, что мы считаем, что Сократ смертен. Если это так, то что мы доказали при помощи силлогизма? То, что уже известно?».

Для Дж. С. Милля анализ языка сводился к описанию номинации, а силлогизм «Сократ смертен» он анализировал как пример бесполезности операции доказательства, которая ничего не добавляет к нашим знаниям о мире. На протяжении XX века происходит многократное возвращение к этому силлогизму [Passmore 1957: 347]. Возможно, поэтому глава и называется «Стократ (а не Сократ — Е. М.) смертен»: это ирония Е. В. Клюева по поводу бесконечности споров о силлогизме, в которых участвовали и Рассел, и Уайтхед, и их последователи.

Особый интерес для нас представляет пласт повествования, в котором отражены идеи Витгенштейна. Как известно, Витгенштейн периода «Логико-философского трактата» считал основой постижения мира логику, а в поздний период пришел к идее изучения языковой игры и естественного языка.

Вероятно, Каток сознания, скользкий лёд в романе «Между двух стульев» — аллюзия на размышления Витгенштейна о том, что стремление к идеальному языку «заводит нас на гладкий лед, где отсутствует трение. Стало быть, условия в каком-то смысле становятся идеальными, но именно поэтому мы не в состоянии двигаться. Назад! На грубую почву!» [Витгенштейн 1994: 126.] Этими идеями мотивировано и появление в романе Смежной королевы, в речи которой совмещаются «и дикое несоответствие частей, и странный лексический контраст, не говоря уже о голосе, невероятным образом совмещавшем в себе разные регистры».

Смежная Королева определяет себя так: «Сама я — олицетворение смежности. Я есть переход от сущего к должному... Или наоборот». Смежная Королева своим речевым поведением демонстрирует владение множеством речевых регистров, то есть этот образ — воплощение свободной языковой стихии, единства узуса и нормы. Поэтому нельзя согласиться с тем, что «Смежная Королева, как и другие персонажи, высмеивает однобокость человеческих суждений и отсутствие желания жить интересно — то есть не по правилам» [Скороспелова, Ширяева 2017: 61]. Дидактические идеи чужды философскому подходу к языку.

Отсылки к Витгенштейну обнаруживаются не только на уровне прямого цитирования, но и на уровне системы образов. С идеей границ познания и методов определения смысла связаны и содержание Главы 11 («До и после бревна»), и образы Гиперболота Инженера Гарина, Таинственного Остова, Смежной Королевы, Игрного Массива.

Таинственный Остов — языковая структура, которую нельзя увидеть и потрогать, Игрный Массив — поле экспериментов, в которых реализуются возможности языка, Смежная Королева — олицетворение комплекса идей, связанных с колебаниями выбора объекта исследования и выстраивания субъектно-объектных отношений.

«Межтекстовые связи, — пишет Н. А. Фатеева, — создают вертикальный контекст произведения, в связи с чем он приобретает неоднородность смысла» и «интертекстуальность становится механизмом метаязыковой рефлексии» [Фатеева 2007]. Благодаря особому интертекстуальному полю Е. В. Клюев создает не «образец литературы абсурда», а роман об обновлении методологии филологических исследований, о новом взгляде на язык. Наш подход позволяет увидеть, что интертекстуальность на уровне школьной эрудиции вторична, несущественна для понимания этого текста.

Трудно определить жанр «Между двух стульев», но лирическое начало в нем очевидно. Естественны две аналогии: поэма Н. В. Гоголя «Мертвые души» и роман в стихах А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Текст насыщен лирическими «отступлениями», «выступлениями», «наступлениями», в которых воплощается «я-ориентированность» повествователя, в роман включены стихи. Это пример конвергенции философии и поэзии, проявляющейся не только на уровне языка, но и на уровне образов и системы персонажей. Собственно поэтическая линия романа дискуссионна по отношению к философской. Но между ними нет конфликта: ведь если бы не возникновение нового подхода к языку, вряд ли возникла бы концепция эвристического потенциала поэтического языка, которую мы связываем сейчас с научной школой В. П. Григорьева [Фещенко 2020].

Итак, роман «Между двух стульев» является философским произведением, в котором черты переломной эпохи в истории лингвистики запечатлены словно с двух разных точек зрения: во-первых, это взгляд из России, во-вторых, это взгляд извне, сверху, без географической привязки. Чтобы сохранить память о той ступени в истории лингвистических учений, которую мы перешагнули в конце прошлого века, необходимо академическое издание романа.

Литература

Азарова Н. М. Конвергенция философского и поэтического текстов XX–XXI вв. Дис. ... докт. филол. наук. М.: МПГУ, 2010.

Бозина Д. Д. Способы формирования визуального абсурда и гротеска в книге Е. Клюева «Между двух стульев. Книга с тмином» // Абсурд, гротеск и фантастика в визуальных измерениях: сб. статей. М.: Эдитус, 2019. С. 203–207.

Вельмезова Е. В. История лингвистики в истории литературы. М.: Индрик. 2014. 416 с.

Витгенштейн Л. Философские работы. В 2-х ч. / Сост. М. С. Козлова. Ч. 1. М.: Гнозис, 1994. 612 с.

Клюев Е. В. Теория литературы абсурда. М.: УРАО, 2000. С. 22.

Копнина Г. А. Отклонения от правил ведения диалога в книге Е. В. Клюева «Между двух стульев» // Грани познания. 2011. № 4 (14). С. 57–62.

Ладов В. А. Логика. Онтология. Эпистемология: критика релятивизма в контексте аналитической философии: учеб. пособие. Томск: Изд-во Томского ун-та, 2020. 156 с.

Меркушов С. Ф. Абсурд в русской прозе (XX–XXI вв.). Тверь: Тверской гос. ун-т, 2020. 181 с.

Панов М. В. Об этой книге (аннотация к изданию 1989 года) // Клюев Е. Между двух стульев. М.: Педагогика, 1989. С. 157.

Семенова Н. В., Бабушкина Т. В. «Песня о соколе» в романе Евгения Клюева «Между двух стульев»: к типологии абсурдистских текстов // Новый филологический вестник. 2019. № 1 (48). С. 222–229.

Скороспелова Е. Б., Ширяева И. Н. «Между двух стульев» Е. Клюева как литературная сказка-нонсенс // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017. № 9-2 (75). С. 59–62.

Фатеева Н. А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. Изд. 3-е, стереотипное. М.: КомКнига, 2007. 280 с.

Фещенко В. В. От лингвоэстетики к лингвоэвристике: словотворчество в художественном и научном дискурсах // Критика и семиотика. 2020. № 1. С. 92–113.

Циммерлинг А. В. Логика парадокса и элементы абсурдистской эстетики // Абсурд вокруг. Отв. ред. О. Буренина. М., Языки славянской культуры. 2004. С. 287–304.

Hume D. A Treatise of Human Nature, ed. by L. A. Selby-Bigge. Oxford, 1985.

Olson E. T. Personal Identity // The Stanford Encyclopedia of Philosophy, N. Zalta (Ed.) [Электронный ресурс]. URL: <https://plato.stanford.edu/archives/fall2019/entries/identity-personal> (дата обращения: 09.07.2020).

Passmore J. A. The hundred years of philosophy. London, Gerald Duckworth and Co. Ltd., 1957. 523 p.

Russell B. Logic and Knowledge. London, George Allen & Unwin LTD, 1956, pp. 39–56.

E. V. Markasova
Beijing Foreign Studies University
(China, Beijing)
markasovaelena@yandex.ru

**A DIFFERENT INTERTEXTUALITY: THE CASE OF THE NOVEL
“BETWEEN TWO STOOLS” BY E. V. KLUYEV**

The article proposes a new concept for the analysis of intertextual connections of the novel “Between two Stools”, written by a philologist, linguist, poet, writer E. V. Klyuev. Two types of sources of allusions and quotations compete in the novel. On the one hand, these are texts familiar to the reader from the school curriculum, on the other, these are texts known to readers of philosophical literature published in the USSR in the 1960s and 1980s. For the interpretation of the novel, the second type of sources gives more than the first. In contrast to the existing experiences of interpreting the novel as a work in an exclusively absurdist aesthetic, our analysis of the text is based on the identification of allusions to the concepts of philosophers (Hume, Mill, Russell, Wittgenstein), who laid the foundations of analytical philosophy, thanks to which a new approach to language was formed in linguistics of the 20th century. The inclusion of the novel in the context of the history of linguistic teachings makes it possible to reveal the philosophical content of the dialogues, actions and elements of the characters’ speech behavior. The system of characters is interpreted as a reflection of ideas and concepts that are related to the history of the formation of logical analysis of language.

Key words: E. V. Klyuev, history of linguistics, analytical philosophy, intertextuality, identity, absurdity.

References

Azarova N. M. *Konvergentsiya filosofskogo i poeticheskogo tekstov XX–XXI vv. Diss. dokt. filol. nauk* [Convergence of philosophical and poetic texts of the 20th–21st centuries. Dr. philol. sci. diss.]. Moscow, Moscow Pedagogical State Univ., 2010.

Bozina D. D. [Ways of forming visual absurdity and grotesque in the book by E. Klyuev “Between two chairs. A book with cumin]. *Absurd, grotesk i fantastika v vizual’nykh izmereniyakh: sb. statei* [Absurdity, grotesque and phantasy in visual dimensions: A collection of articles]. Moscow, Editus Publ., 2019, pp. 203–207. (In Russ.)

Fateeva N. A. *Intertekst v mire tekstov: Kontrapunkt intertekstual’nosti* [Intertext in the world of texts: counterpoint of intertextuality]. 3rd ed., stereotype. Moscow, Kom-Kniga Publ., 2007. 280 p.

Feshchenko V. V. [From linguo-aesthetics to linguo-heuristic: word creation in artistic and scientific discourse]. *Kritika i semiotika*, 2020, no. 1, pp. 92–113. (In Russ.)

Hume D. *A Treatise of human nature*, ed. by L. A. Selby-Bigge. Oxford, 1985.

Klyuev E. V. *Teoriya literaturny absurda* [Theory of literary absurdity]. Moscow, Univ. of the Russian Academy of Education Publ., 2000. 220 p.

Kopnina G. A. [Exceptions to the rules of dialoguing in the book by E. V. Kluyev “Between Two Chairs”]. *Grani Poznaniya*, 2011, no. 4 (14), pp. 57–62.

Ladov V. A. *Logika. Ontologiya. Epistemologiya: kritika relyativizma v kontekste analiticheskoi filosofii* [Logic. Ontology. Epistemology of the criticism of relativism in the context of analytical philosophy]. Tomsk, Tomsk Univ. Publ., 2020. 156 p.

Merkushov S. F. *Absurd v russkoi proze (XX–XXI vv.)* [Absurdity in Russian prose (20th–21st centuries)]. Tver’, Tver’ State Univ. Publ., 2020. 181 p.

Olson E. T. Personal Identity. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. N. Zalta (ed.). Available at: <https://plato.stanford.edu/archives/fall2019/entries/identity-personal> (accessed: 09.07.2020)

Panov M. V. [About this book (An abstract for the 1989 edition)]. *Mezhdv dvukh stul’ev* [Between two stools]. Moscow, Pedagogika Publ., 1989, p. 157. (In Russ.)

Passmor J. *The hundred years of philosophy*. London, Gerald Duckworth and Co. Ltd., 1957. 523 p.

Russell B. *Logic and knowledge*. London, George Allen & Unwin LTD, 1956, pp. 39–56.

Semenova N. V., Babushkina T. V. [Song about the falcon in Klyuev’s novel “Between two stools”: towards the typology of absurdist texts]. *Novyi filologicheskii vestnik*, 2019, no. 1 (48), pp. 222–229. (In Russ.)

Skorospelova E. B., Shiryayeva I. N. [E. Klyuev’s “Between two stools” as a literary fairy tale-nonsense]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*, 2017, no. 9-2 (75), pp. 59–62. (In Russ.)

Tsimerling A. V. [The logic of paradox and elements of absurdist aesthetic]. *Absurd vokrug* [Absurdity around]. Ed. by O. Burenina. Moscow, Yazyki Slavyanskoi Kul’tury Publ., 2004, pp. 287–304. (In Russ.)

Vel’mezova E. V. *Istoriya lingvistiki v istorii literatury* [History of linguistics in the history of literature]. Moscow, Indrik Publ., 2014. 416 p.

Wittgenstein L. *Filosofskie raboty* [Philosophical works]. Comp. by M. S. Kozlova. In 2 parts. Part 1. Moscow, Gnozis Publ., 1994. 612 p.

Е. А. Осокина

Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН

(Россия, Москва)

lenazar@yandex.ru

**ПРЕЦЕДЕНТНЫЙ ТЕКСТ И СЕМАНТИЧЕСКИЕ ПРЕОБРАЗОВАНИЯ
В РАССКАЗЕ ВИКТОРА ПЕЛЕВИНА 1991-ГО ГОДА
«ДЕНЬ БУЛЬДОЗЕРИСТА»**

*«Как это ты, Валерий, диалектику
с повседневной жизнью увязал...».*

(В. Пелевин)

Статья знакомит читателей с авторским феноменом лексико-семантических преобразований в художественном тексте. Виктор Пелевин создает культурно-лингвистический прецедент позитивного изменения сознания с помощью изменения лексики в широко распространенном речевом регистре общеупотребительного языка. Неоценимая заслуга автора в том, что он создал культурологический и лексический прецедент как модель для изменения и оздоровления сознания путем использования в речи нового варианта эмоциональных высказываний. Автор производит переворот в сознании читателя, замещая физиологическую обценную лексику на социально-идеологическую, что приводит язык и мышление в соответствие с реальностью. Без отсылки к физиологии актуализируется синхронный контекст и сама действительность; ослабевают эмоциональная оценочность настоящего через inferнальные образы; акцент смещается на явные реалии; сознание гармонизируется и позитивируется. Статья предлагает новую жанровую идентификацию рассказа как фантастического, так как повествование создает новую запредельную реальность в художественном пространстве текста. Для жанра фантастического рассказа идеально подходит иронический стиль, очень точно и удачно выбранный автором. Присутствие автора скрыто и проявляется в таких неявных формах, как креативность и творческая интенция в создании новой реальности и нового сознания путем обновления языка в пространстве художественного текста. Также статья представляет фрагментарные наблюдения и некоторые частично систематизированные принципы семантических преобразований и художественных трансформаций в виде окказионализмов-неологизмов, языковой технологизации, игры, доходящей до эквилибристики, шарады, а также

прозрачных имен, действий и наименований с оценочной трансформацией в отсылке к прецедентному тексту.

Ключевые слова: лексико-семантические преобразования, культурно-лингвистический прецедент, обценная лексика, социальный контекст, новая реальность и новые идиомы.

Чтение, понимание и интерпретация любого текста, но особенно художественного, зависит от подготовленности читателя: чем всеохватнее кругозор и лучше вкус читателя, тем полнее раскрывается для него авторский текст, тем шире пространство текста, тем доступнее красота языковой игры и словесной виртуозности.

Произведения Виктора Пелевина сложно прочитать без комментария и так же сложно прокомментировать все явные и скрытые цитаты, аллюзии и намёки. Пространство его художественных текстов практически безгранично. Язык произведений включает в себя все регистры, которыми писатель мастерски владеет. Созданные им неологизмы и окказионализмы [Осокина 2018] относятся к виртуозным авторским лексико-семантическим преобразованиям и являют собой великолепную по форме «картину мира», существующую саму по себе, без явного авторского присутствия, занимающего отстраненную позицию истинного творца.

По отдельным произведениям Виктора Пелевина [Пелевин 2008; Пелевин 2021] возможно делать фрагментарные наблюдения и даже как-то систематизировать некоторые принципы семантических преобразований и художественных трансформаций [Осокина 2020: 96–110]. В качестве примера можно привести такие семантические преобразования:

1. окказионализмы-неологизмы, точнее воспроизводящие и актуализирующие действительность: *шерри-бренды; шмельцин; электро-оральная* (вместо *электоральная* — Е. О.); *среди этих хрюсел; Железная Борода сказал НЕЗНАС — «непротивление злу насилием»;*
2. языковая технологизация, игра, доходящая до эквилибристики, шарады: *мотьльки Дима и Митя* (две части одного имени «ДиМитрий» от греческого Δημήτηρ — «Земля-мать», богиня плодородия и земледелия — Е. О.) [Пелевин 2008: 320]; *«понятно, что это непонятно»; «из ниоткуда в никуда»; каббалист из Витебска; всё отражение, что отражается; они сняты друг другу; позволил далекоидущим выводам идти туда в одиночестве...; свинство... со свистом... винстон; — Почки у меня... | — У меня тоже не листья...; здесь и так воздух спёртый — у нас и воздух спёрли...;*
3. прозрачные имена, действия и наименования с оценочной трансформацией в отсылке к прецедентному тексту: *братья Кривомазовы; спеть «мерси ку-ку»; лунный городок; исполнял летающую калинку; Иван и Марат Попадья; ткачихи Красной Горки...* [Пелевин 2021: 7–127].

Художественный текст В. Пелевина представляет большой интерес с точки зрения отсылок к прецедентному тексту и семантических преобразований. Затронут

такое сочетание предшествующего и настоящего в языке и сознании, которое для всех очевидно, понятно и актуально. Автор создает культурологический и лексический прецедент как модель для изменения и оздоровления сознания путем оздоровления и изменения речи, путем гармонизации виртуального и реального, диахронии и синхронии, вечного и «мимоидущего» [Достоевский 1976: 265].

Прецедентный текст в рассказе В. Пелевина 1991-го года «День бульдозериста» [Пелевин 1998: 385–413] узнаваем почти всеми и не требует названия. Это прежде всего результат авторского переосмысления и видоизменения текста на уровне слова, высказывания и формы произведения в соотношении с речевым, идейным, социально-общественным, культурным и другим контекстом исходя из целеполагания автора. В данном произведении, написанном в иронической манере, фантастический нарратив традиционно соотносят с условной советской действительностью — антиутопией¹, «постсоветской дистопией» [Кабанова 2012: 89–93] и прочим подобным феноменом [Пелевин: Википедия]. Невероятная действительность и жизнь людей в закрытом, засекреченном городе Уран-Баторе с зашированными названиями фабрик, цехов и производства должна быть узнаваема только в одном предлагаемом варианте. Но автор, выбирая иронию как стиль и конструктивный художественный принцип, оправдывает ею нововведения в художественном языке, появление множества окказионализмов, создающих оригинальную картину значимых преобразований.

Сама советская действительность была весьма умело и творчески оформлена идеологами словесно, символически, идеологически и эмблематически. Издавна существующая «заветная» идиоматика, разработанная в нижнем — «физиологическом» — регистре русского разговорного языка, формально никак не соотносилась с атрибутикой социалистического — и не только — общества. Виктор Пелевин в художественном тексте, используя условную советскую реальность, убирает это несоответствие и гармонизирует мышление и язык, сознание и его словесное выражение в самой эмоциональной и оценочной речи, заменяя исконно **обценную** лексику эвфемизмами советской **идеологической** лексики: *мир, труд, май, горн и галстуки, доска почета, Стаханов, серп и молот, город-сад* и другие. Ирония, с которой автор выписывает реалии, способствует читательской рефлексии, превращая её в самоиронию, которая и примиряет сознание с действительностью.

Образцы новой эмоциональной идиоматики виртуозны в своем исполнении и невероятно смешны в своем содержании, особенно для тех, кто по возрасту в состоянии соотнести фантастический нарратив с припоминаемой и узнаваемой прошлой бытовой и речевой реальностью.

В таблице приводятся новосозданные выражения, подобранные по корневому принципу.

¹ Аннотации к рассказу В. Пелевина «День бульдозериста» см. [Электронный ресурс] URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B5%D0%BD%D1%8C_%D0%B1%D1%83%D0%BB%D1%8C%D0%B4%D0%BE%D0%B7%D0%B5%D1%80%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B0

МИР	ТРУД	МАЙ
<p>— Это ж через центр мирюжить;</p> <p>— Ну так и отмирись от меня на три мая через Людвига Фейербаха и Клару Цеткин;</p> <p>— какого мира его помнить-то, детство;</p> <p>— чтоб над головой всегда было мирное небо;</p> <p>— Ты даешь, мир твоему миру</p>	<p>— самый настоящий герой трудового подвига;</p> <p>— трудодяга;</p> <p>— Ну и успехов в туде;</p> <p>— Наглый какой, туд твоей матери;</p> <p>— чтоб вам каждому по туду через совет дружины и гипсового Павлика;</p> <p>— Давай, тудячь, в партком твою Коллонтай;</p> <p>— кто это так тудячит;</p> <p>— будет тебе эпифеномен дегуманизации аккордеоном по тудильнику</p>	<p>— Передовики майские;</p> <p>— Май его знает (2);</p> <p>— май твоему урожаю (2);</p> <p>— Что, выпелюги майские, схавали?</p> <p>— через неделю первой отметишь;</p> <p>— ...вон выпелов-то сколько насобирали, ударники майские, в Рот-Фронт вам слабое звено и надстройку в базис!</p> <p>— Я тебе дам «майский жук»!</p> <p>— одномайственно;</p> <p>— Всем котам первомай сделаем в три цэка со свистом!</p> <p>— Ладно, май с ним;</p> <p>— «Ласковый май»;</p> <p>— какого же ты мая, мать твою, забор разбираешь;</p> <p>— даже на маяву не пьют;</p> <p>— глядишь, и премия маем гаркнет;</p> <p>— вы чего тут маетесь;</p> <p>— А ты ничего маюги травишь;</p> <p>— Переутомился, маек;</p> <p>— Ну так и отмиришь от меня на три мая через Людвига Фейербаха и Клару Цеткин</p>

Наряду с вариантами эмоциональных нововведений на основе слов из лозунга «Мир. Труд. Май», в рассказе содержится и другая условно «заветная» идиоматика:

- вон доска почета-то какая — в **пять Стахановых твоего обмена опытом в отдельно взятой стране**;
- Ты откуда знаешь, **знамя отрядное**;
- **в Рот-Фронт вам слабое звено и надстройку в базис**;
- лучше бы о материальных стимулах думали, **пять признаков твоей матери**, чем чужие выпела считать, в **горн вам десять галстуков и количеством в качество**;
- хоть бы ты заткнулся, **мать твою в город-сад под телегу**;
- я тебе покажу, щенок, как надо при матери разговаривать! Я тебе дам «**майский жук**»!
- **какого молота ты там высерпить хочешь?**
- **вот это и есть настоящий хозрасчет**;
- **в музей их!**

Возможность создания нового варианта эмоциональной лексики, предложенного автором в рассказе, соотносится с памятью социального прошлого и претендует как на замещение нецензурной брани, дурно звучащей и вызывающей неприятие, так и на адекватную оценку и актуализацию настоящего момента.

Некоторые выводы

1. Автор создал культурологический и лексический прецедент как модель для изменения и оздоровления сознания путем использования в речи нового варианта эмоциональных высказываний и замещения их другими идиомами с социально окрашенной лексикой, что актуализирует настоящее и приводит язык и мышление в соответствие с реальностью.

2. Обценная лексика и идиоматика — мат, — захватившие и в наше время сознание нескольких поколений от мала до велика, отсылают к физиологии ниже пояса, что явно не соответствует общественному сознанию и окружающей действительности. Сохраняясь в физиологическом виде, сквернословие всегда режет слух, оскорбляет своим звучанием, как бы ни были сильны эмоции говорящего. Сохранение физиологической по форме брани и тем самым её навязывание акцентирует внимание человека на его низшем, инфернальном уровне, препятствуя духовному возвышению.

3. Мгновенное соотнесение образа и реальности при разрыве между словом и контекстом в действительности порождает раздвоение сознания — происходит одновременно и символизация восприятия — соотнесение актуального в данный момент факта с основополагающей лексикой, и его шифрование — замещение реального смысла непрямым выражением. После таких упражнений человек готов воспринимать всё что угодно, а не только слова и идиомы, как знаки, эмблемы, сигналы, расшифровывая их на свой лад, и находиться в системе скрытых смыслов, дереализуя своё бытие.

4. В художественном произведении при новом варианте обценной идиоматики происходит переворот в сознании читателя: без отсылки к физиологии актуализируется синхронный контекст и сама действительность; ослабевает эмоциональная оценочность настоящего через инфернальные образы; акцент с мата смещается на реалии; сознание гармонизируется и позитивируется.

5. Для фантастического рассказа Виктора Пелевина, изображающего запредельное бытие с разнообразной, ненавязчивой социально-идеологической фактурой, неагрессивная ирония вполне оправданна как способ повествования.

Литература

Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений в 30 томах. Т. 14. Л.: Наука, 1976. 511 с.

Кабанова Д. С. Будущее в прошедшем: постсоветская дистопия // Известия Саратовского университета. Новая серия. Сер.: Филология. Журналистика. 2012. Вып. 2. С. 88–93. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/buduschee-v-proshedshem-postsovetskaya-distopiya/viewer> (дата обращения: 08.10.2022)

Осокина Е. А. Авторские неологизмы и окказионализмы: феномен «Маленького героя» Ф. М. Достоевского // Вестник РУДН. Серия: ТЕОРИЯ ЯЗЫКА. СЕМИОТИКА. СЕМАНТИКА. 2018. Vol. 10. № 3. С. 653–664. [Электронный ресурс].

URL: <https://journals.rudn.ru/semiotics-semantics/article/view/22123> (дата обращения: 08.10. 2022)

Осокина Е. А. Некоторые особенности идиостиля Достоевского, Платонова, Пелевина: степень объективности при описании и толковании текста // Вопросы психолингвистики». № 3 (45), 2020. С. 96–110. [Электронный ресурс]. URL: https://iling-ran.ru/web/ru/news/200927_vpl (дата обращения: 08.10. 2022)

Пелевин В. День бульдозериста // Пелевин В. Желтая стрела. М.: Вагриус, 1998. С. 385–413.

Пелевин В. День бульдозериста. Википедия // [Электронный ресурс]. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B5%D0%BD%D1%8C_%D0%B1%D1%83%D0%BB%D1%8C%D0%B4%D0%BE%D0%B7%D0%B5%D1%80%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B0 (дата обращения: 29.09.2022)

Пелевин В. Желтая стрела: повести, эссе и психические атаки. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. 448 с.

Пелевин В. Фокус-группа. М.: ЭКСМО, 2008. 320 с.

Е. А. Osokina

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

(Russia, Moscow)

lenazar@yandex.ru

**PRECEDENT TEXT AND SEMANTIC TRANSFORMATIONS
IN VICTOR PELEVIN'S 1991 SHORT STORY
"BULLDOZER DRIVER'S DAY"**

The article introduces readers to the author's phenomenon of lexico-semantic transformations in a literary text. Victor Pelevin creates a cultural and linguistic precedent for a positive change of consciousness by changing vocabulary in the widespread speech register of a commonly used language. The invaluable merit of the author is that he created a cultural and lexical precedent as a model for changing and improving consciousness by using a new version of emotional utterances in speech. The author makes a revolution in the reader's mind, replacing physiological obscene vocabulary with socio-ideological, which brings language and thinking in line with reality. Without reference to physiology, the synchronous context and reality itself are actualized; the emotional value of the present is weakened through infernal images; the emphasis shifts to explicit realities; consciousness is harmonized and positivized. The article offers a new genre identification of the story as fantastic, since the narrative creates a new transcendent reality in the artistic space of the text. The ironic style, very precisely and successfully chosen by the author, is ideal for the genre of a fantastic story. The presence of the author is hidden and manifests itself in such implicit forms as creativity and creative intention in creating a new reality and a new consciousness by updating the language in the space of a literary text.

The article also presents fragmentary observations and some partially systematized principles of semantic transformations and artistic transformations in the form of occasional neologisms, linguistic technologization, game reaching the balancing act, charades, as well as transparent names, actions and names with evaluative transformation in reference to the precedent text.

Key words: lexico-semantic transformations, cultural-linguistic precedent, obscene vocabulary, social context, new idioms.

References

Dostoevsky F. M. *Polnoe sobranie sochinenii v 30 tomakh. T. 14* [The complete works in 30 volumes. Vol. 14]. Leningrad, Nauka Publ., 1976. 511 p.

Kabanova D. S. [The Future-in-the-past: Post-soviet dystopia]. *Izvestiya Saratovskogo universiteta. Novaya seriya. Ser.: Filologiya. Zhurnalistika*, 2012, no. 2, pp. 88–93. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/budushee-v-proshedshem-postsovetskaya-distopiya/viewer> (accessed: 08.10.2022). (In Russ.)

Osokina E. A. [Author's neologisms and occasionalisms: the phenomenon of the "Little Hero" by F. M. Dostoevsky]. *Vestnik RUDN. Seriya: TEORIYA YAZYKA. SEMIOTIKA. SEMANTIKA*, 2018, vol. 10, no. 3, pp. 653–664. Available at: <http://journals.rudn.ru/semiotics-semantics> (accessed: 08.10.2022). (In Russ.)

Osokina E. A. [Some features of the idiostyle of Dostoevsky, Platonov, Pelevin: The degree of objectivity in the description and interpretation of the text]. *Voprosy psikholingvistiki*, no. 3 (45), 2020, pp. 96–110. Available at: https://iling-ran.ru/web/ru/news/200927_vpl. (accessed: 08.10.2022). (In Russ.)

Pelevin V. [Bulldozer driver's day]. Pelevin V. *Zheltaya strela*. Moscow, Vagrius Publ., 1998, pp. 385–413. (In Russ.)

Pelevin V. *Den' bul'dozerista* [Pelevin V. Bulldozer driver's day]. *Vikipedia*. Available at: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B5%D0%BD%D1%8C_%D0%B1%D1%83%D0%BB%D1%8C%D0%B4%D0%BE%D0%B7%D0%B5%D1%80%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B0. (accessed: 29.09.2022)

Pelevin V. *Fokus-gruppa* [Focus group]. Moscow, EKSMO Publ., 2008. 320 p.

Pelevin V. *Zheltaya strela: povesti, esse i psichicheskie ataki* [Yellow arrow: novellas, essays and psychic attacks]. St. Petersburg, Azbuka, Azbuka-Attikus Publ., 2021. 448 p.

Л. Л. Федорова
Институт лингвистики РГГУ
(Россия, Москва)
lfvoux@yandex.ru

ЭКСПЕРИМЕНТЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ: ПО ИТОГАМ КОНКУРСА «ГОСПОДИН ВЕТЕР»

В статье рассматриваются примеры словотворчества в современной прозе малых жанров, представленной в разделе «Дыр бул шыл» альманаха «Господин ветер». Задачей исследования является проследить в текстах основные приемы создания неологизмов.

Среди них отмечаются графическое разъятие слова вслед этимологической реконструкции или же разложение по принципу ребусного морфемного членения, имитирующего автоматический анализ текста. Более глубинные приемы создания звукового образа переключаются с идеями Хлебникова, использовавшего слияние и наложение корней — «скорненье» слов для создания новых смыслов. Подобные примеры порождают разнообразные ассоциации, сгущающие облако смыслов, но не дающие однозначных решений. Отдельный интерес представляют квазизаимствования — образования, отсылающие к звуковым сочетаниям других языков, но не имеющие прямых лексических соответствий. Еще один прием Хлебникова, «внутреннее склонение», свободно применяется в поэтическом языке для более гибкого выражения смысла в необычном сочетании словообразовательных компонентов. Изменение привычного облика слова создает звучание будто бы неизвестного «славянского диалекта».

Важным вопросом исследования является отнесение рассмотренных примеров словесного творчества к неологизмам — единицам, которые носители языка могут понимать и признавать новыми словами своего языка. По-видимому, удачные примеры поэтического словотворчества дают ключи к их пониманию.

Ключевые слова: словотворчество, неологизм, графические эксперименты, «скорненье», языковая игра.

«Словотворчество — враг книжного окаменения языка», — как отмечал В. Хлебников. Поэтому так интересны для изучения примеры окказионального словообразования, поэтической экспрессивной речи, экспериментов в поле языковой игры.

В статье ставится задача исследовать на материале современных текстов молодых авторов примеры словотворчества, попытаться выявить их основные приемы.

Тексты литературно-художественного альманаха «Ветер в ивах» (2021), собранные по результатам литературного конкурса X Всероссийского фестиваля авторской песни, поэзии и прозы малых форм «Господин Ветер» (прошедшего в июле 2021 г. в онлайн-режиме), представляют собой эксперименты на поле смыслов и форм, порожденные реальностью сегодняшнего дня, а также реминисценциями и отсылками к литературным опытам классиков.

Фестиваль «Господин Ветер» проводится на коломенской земле с 2010 года. Одна из задач фестиваля — приветствовать поиск новых форм, что является условием для нормального развития любого вида искусства.

Один из разделов альманаха «Дыр бул щыл...» непосредственно связан с поэтическим языком и с творчеством В. Хлебникова и поэтов начала XX в. А. Кручёных, Д. Бурлюка и др. Открывая этот раздел, В. Коркунов отмечает: «эксперимент — это история литературы. И неизвестно, сколько форм он даст нам еще» [Коркунов 2021: 308].

Остановимся на двух прозаических текстах альманаха, представляющих, с нашей точки зрения, интересные эксперименты со словом: «С_частье» А. Кравец и «Вихирбара и снурсен» Л. Григоряна. Первый текст показывает возможности языковой игры с внутренней формой одного слова, рождающей новые идеологические смыслы, актуальные для нынешнего момента. Второй текст — это опыт поэтического языка, вовлекающий в игру множество языковых элементов на всех уровнях и выстраивающий с их помощью сказочный мир, при этом чрезвычайно современный.

Первый текст — манифест нового сообщества, утверждающий новую форму порабощения, второй — сказка-феерия, показывающая путь освобождения.

В названии «С_частье» разъятие привычного слова *счастье* повторяет его этимологическую реконструкцию, но и открывает новые ценности технологической реальности — сопричастность к системе, создающую «радость комфорта» от взаимодействия с ней.

Текст построен как техническая инструкция системного программиста для пользователя устройства «_частье» и в то же время как декларация, «миссия» нового сообщества владельцев «_частья», заключающая в себе кодекс корпоративной этики.

Текст разделен на пункты-подразделы, в которых формулируются базовые понятия идеологии «с_частья», правила пользования, угрозы системе.

1.1. Частьёе общее. У каждого в кармане _частьёе. У тебя, у меня, у них. Мы расширяем осколочность собственного бытия с помощью _частьёе с доступом к целому. Каждый носит с_частьёе. Каждый сам _частьёе человечества и всего, что к нему прилагается. [Кравец 2021: 320]

«Частьёе причастности» предполагает общение с системой, в которой можно найти любую информацию, настроившись на нужную волну или хотя бы на «след

от пены»; и не надо пытаться увидеть целый океан, чтобы не наступила перенасыщенность информацией.

Второй раздел формулирует корпоративный этический кодекс сообщества обладателей «частья» — «II. Сущие во частех: заповеди», их десять, и это аналог ветхозаветных десяти заповедей.

1. Существой во частех, и будет с тобой системная благодать. 2. Поведай системе о сокровенном, и она ответит системностью сетевого отклика. 3. Не снимай системной повязки с глаз своих, и будет тебе с_частье. 4. Полагайся на систему во всех аспектах, она знает лучше. 5. Если тебе скучно, беседуй с системными ангелами; они никогда не устают. 6. Помни, что вне системы жизнь не рассчитана. 7. Нерассчитанность есть ад твой, тогда как рай манифестируется в каждом клике и лайке. 8. С_частье — единственная лицензионная форма жизни. 9. Не доводи до греха, меняй частье согласно движению технологического вектора. 10. Будь причастным всегда. [Кравец 2021: 321–322].

Угрозу системе представляют «суверены», им посвящен третий раздел; это «вырастившие независимую систему внутри себя», «неизученные труднопознаваемые человеческие единицы / вирусы / прочие системные угрозы»... — описание дается в тоне формализованного программистского языка.

«Частье» обеспечивает персонализацию, взаимодействие, активность: «_частье в кармане любит постоянный отклик. Вообще-то ему нужен активный гражданин, который в случае дискомфорта существования выполнит свой гражданский долг — донесет на действительность...» [Там же] — здесь проявляется риторика власти.

Стилистика текста, выдержанного в духе программного документа, — переплетение элементов разных дискурсов (программистского, библейского, канцелярского, дискурса власти) с использованием номинаций сегодняшнего дня: *боты, лайки, клики, системные угрозы, активный гражданин, лицензионная форма* и проч. Она служит общей идейной установке: через восхваление «осчастливленной» жизни внутри всеохватной системы показать ее бесчеловечную сущность, подавление свободы. Текст перекликается с антиутопиями Оруэлла и Замятина. Он демонстрирует захватившую человечество зависимость и порабощенность «компьютерным» способом существования. Сейчас он прочитывается шире.

Языковой эксперимент строится на словообразовательных и графических приемах, основной из них — игра на производных слова *часть* как смыслового ядра понятия «счастье»: *с_частье, _частье, у_частье, при_частные, не_частливые, не_частны*.

Они легко осмысливаются в контексте: *система карманного с_частья; сделать комфортной реальность причастных, но не_частливых*.

Есть и другие единичные примеры словотворчества: *себяконы, тьмотысячные, сверблюды*: «*Ширятся армии ботов для тех, кому постоянно нужны тьмотысячные отклики на себяконы*»; «*Идёт освоение фронтов взаимодействий с другой не менее дискомфортной для сообщества аудиторией — сверблюдами*» (удачный блендинг: *свербит* + *верблюд*).

Словообразовательная игра использует графическое разложение слов, значимым оказывается знак нижнего подчеркивания, как бы имитирующего автоматический морфемный анализ, который может членить слово по «ребусному принципу»:

«Подлежит освоению область с мы слов ых связей и их влияние на устойчивость частливых».

При таком формальном членении возникают неожиданные смысловые связи. Графическое разбиение делает эти новые игровые образования вполне прозрачными для их интерпретации.

В целом, экспериментальное творчество выдержано в духе машинной формализации языка.

Иначе устроен текст «Вихирбара и снурсен» Л. Григоряна [Григорян 2021: 314–316]. Это сказка, написанная особенным языком, в котором воскрешаются приемы словотворчества Хлебникова и Платонова и используются собственные неожиданные ходы. В нем мы погружаемся в облако смыслов, которые возникают не из прозрачных словообразовательных экзерсисов, а из звуковых ассоциаций, требующих осознания и интерпретации. В тексте из 750 графических слов спеллчекером подчеркнуты 212 как несуществующие в языке, при этом вовсе не все распознаны как таковые, если учесть омонимию форм.

Сюжет сказки вырисовывается достаточно ясно, хотя такие тексты трудно поддаются пересказу: в нем неизбежно упрощаются множество скрытых смыслов и метафор, которые интересно разгадывать.

В зимнюю стужу старой *вихирбаре* грезится сквозь сон её *снурсен*, он идет к ней в метель, *наперечь оргле*. *Оргла* — злая сила, поглощающая все живое; когда-то в «осенний год» она поглотила их маленькую веселую *кюнхен*. И вот наяву снурсен врывается в убежище вихирбары и приносит с собой ростки *фламинелий*. Среди них появляется кюнхен, живая, победившая орглу, объявившая, что оргла — это *мавь*, ее нет, есть только страх мави. И они трое вместе выходят наружу, видят над собой *вельное небо*, они — одно целое, и таких тысячи тысяч, а оргла в смятении пытается обрести себя, теряя свою силу.

Язык сказки изобилует новыми словами на славянской основе; но в него вплетаются созвучья иных языков, квази-заимствования. Так, слышится скандинавский след в имени *снурсен* (*Снип-снап-снурре* ... — заклинание сказочника у Шварца; *-сен* — суффикс имени), немецкий — в имени *кюнхен* (уменьшительное *-хен*), романский — в *армантьера* и *фламинелия* («...сладостный, давно забытый трепет первой *армантьеры*», «... пушилкой сказочной *фламинелии*, что цветёт лишь в весенний год»).

Однако преобладает славянское созвучье:

- **вихирбара** — имя воспринимается как свое, вызывая ассоциации с чем-то барственным, лохматым, дремотно тучным, бормочущим — кошара, капибара, тары-бары,

- **вельное** небо, **велье** — угадывается вольное, воля,
- **мавь** — можно заметить переключку со славянским фольклорным навь, наваждение, нечто вызывающее страх («Оргла — мавь»).

Слова живут, образуя гнезда: *мавь* — *ласковая мавья* — *мавлице* — *смавила*.

Удачно используется известный прием словотворчества — «скорненье», т. е., по Хлебникову, совмещение неожиданных морфем, сходных в звуковом отношении, рождающих в слиянии общий смысл:

- **оргла** — орда, мгла? («*А где-то таится оргла, хищная безраздельная оргла, наплывающая сразу со всех сторон, чтобы поглотить снурсена*»),
- **лостья** — хлопья, листья, пласты, лоскуты? («*Лостья снега били ему в лицо, залепляли глаза, моростили усы*»),
- **моростили** — морозили, мостили, моросили — покрывали изморозью?
- **охмотцы шушунги** — лохмотья, полы шушуна, тулупа?
- **склянь** — слякоть, стекло? — метафора застывшего снежного наста («*Он бредет ...расступая знобкую склянь*»),
- **терценда** — терция, секунда — новая единица времени, третье членение часа, доля секунды, миг («*...чтобы через терценду сомкнуться вновь*»)
- **ястро** — яростно, остро? («*И оргла ястро улыбалась им вспять*»).

Можно усмотреть параллель блендингу как приему словосложения, но скорненье глубже и сложнее: очевидно, что эти единицы — не сконструированные морфологически сложные слова, но образованные звукосплетением, вызывающим ряд близких образов, на пересечении которых угадывается смысл.

Есть и созданные звуковые словообразы, совсем не сводимые к известным морфемам, но понятные по контексту: *чильфы* — возможно, щупальцы или пальцы («*Оргла тонкими чильфами докасалась охмотцев его шушунги*»); ласковые эпитеты маленькой кюнхен — *клёстрая*, *лорная*, как бы озорная, веселая, пре-красная.

Другая категория слов — с интуитивно понятными коннотативными смыслами, возникающими по своему звуковому наполнению, но к ним не сразу подбираются подходящие корни — возможно, они уходят в иные языки или их созвучья. Так передается романтическое содержание сновидения вихирбары, в котором присутствуют *армантьера*, цветы *фламинелии*, юные *флейчи*: «*...вихирбара вновь воспарила в юность, в сладостный, давно забытый трепет первой армантьеры, первого касания флейч за терновной излесью*»; «*...где сама она была пушинкой сказочной фламинелии, что цветёт лишь в весенний год, в ночь томления юных флейч*». Что или кто эти флейчи? — флейты, плечи, шлейфы, феи? Или здесь не надо искать звукового подобия?

Еще один прием словотворчества — «внутреннее склонение», по Хлебникову. Идея «внутреннего склонения» у Хлебникова, как считает Вяч. Вс. Иванов [Иванов 1993: 5], связана с термином «внутренняя флексия»: новые слова складываются из известных корней в ином грамматическом оформлении:

- **ИндеVELO запорожь**; снурсен был уже на **спорожье**; выжили **заспорожье**;
- за **терновной излесью**;
- **окурь** лепестков **ластовейника**;
- опрокинули мерную **тихвень**;
- лапы его вязко **топли** в сугробах;
- **Жалось** сердце;
- Вихирбара **зевотно усмилась**;
- оргла не **взотмится** никогда;
- **отшагнув толинку**;
- **лихожутная** как никогда;
- миллионами острых **сверцалистых** игл.
- Нора **ополнилась ароманчивым щёкотом**.

Они воспринимаются не как нарушения языка, а как вольное изъяснение, уточняющее образ. Интересны образования от корневой основы *сон*: *сновиденье* — *основидье* (Только б не соскользнуть с облаков *основидья*), дремала *неснутко*, *зевотно усмилась*.

Особенно выразительна передача звучания, наполняющая действие сказки. Широко использованы аллитерации, ритм:

- <кюнхен> смеялась свирельчатой сенью весны.
- *Вся нора взастренчала разом, гроздью реющих голосов.*
- *Цах, цахх, цахх* — звукоподражание ледяной метели.

Передается мелодика разговорных интонаций, в комментировании — «звучащие» глаголы речи:

- — *Чимле ты? — прошельнула она. — Сколько ж лет, — онумился снурсен.*
- *«Та же... моя... лорная кюнхен... Не мавлице, не увтора... Моя, наша кюнхен здесь зановче!»*
- — *Нульче, — смешливо встурнула кюнхен.*

На уровне синтаксиса новые смыслы рождаются в неожиданной сочетаемости известных слов, в использовании типичных связей для новых слов:

Толстая старая вихирбара смутно ворочалась в обретении сна. Не шло.

На доньшике сновидения, у самой изнанки, лучился снурсен. Вихирбаре мреялось: он вышел, он близится, наискось стьлых струй.

И оргла была всюду, и язвилась метель.

Создаются и обыгрываются новые конструкции, создавая собственную идиоматичность:

Шагом ход, шагом, через два и занач — сказано как будто про тяжелый ход через сугробы.

И далее: *из долгой норы, шаг через два* — преодоление пространства.

Образность языка оставляет ощущение открытия неизвестного славянского диалекта, смутно понятного, но до конца непереводаемого, как бы перекликающегося с идеей «...о “всеславянском языке”, побег которого должны прорасти толщи современного, русского» [Хлебников 1940: 354]. Но смысл целого кажется до боли узнаваемым:

Сквозь мрачную охватившую мир напасть — разрушительную орглу, царящую в метелях, губящую все живое, — пробивается весна; герои этой сказки-повести воссоединяются, победив орглу, не поддавшись ей.

Утверждается идея, что «оргла — мавь», есть только страх ее, который герои преодолевают, выходя наружу; они трое — целое, а не часть орглы. И есть еще тысячи тысяч снурсенов, вихирбар, моргулий и кюнхен. Но последняя фраза оставляет сомнение недосказанности: *И оргла ястро улыбалась им вспячь*. Что это: угроза или насмешка? поражение или выжидание? Хотя текст написан в 2019 г., он читывается как портрет сегодняшнего дня.

* * *

Итак, новые примеры поэтического словотворчества показывают возможности экспрессивной речи на всех языковых уровнях, примеры языковой игры, которая возникает на кончике пера, но не станет расхожим мемом, обогатив поэтический язык.

Можно ли считать рассмотренные примеры словотворчества неологизмами? Хотя жесткие критерии выделения неологизмов трудно вывести, можно опираться на рабочее определение Н. Н. Перцовой: неологизмом «считается слово, отсутствующее в словарях и воспринимаемое как новое носителями языка» [Перцова 1995: 9].

Мы попытались показать, что основой их является языковая игра на разных уровнях — не только лексико-семантическом, но и звуковом, графическом, морфемном и даже синтаксическом (изменении моделей сочетаемости). Но способны ли восприниматься такие примеры как слова языка его носителями? Возможность понимания текста, на треть составленного из «несуществующих» слов, позволяет ответить утвердительно и на этот вопрос.

Литература

Григорян Л. Вихирбара и снурсен // Ветер в ивах. Литературно-художественный альманах. Вып. III. Коломна, 2021. С. 314–316.

Иванов Вяч. Вс. Практика авангарда и теоретическое знание XX века // Русский авангард в кругу европейской культуры. Международная конференция. Тезисы и материалы. М., 1993. С. 3–7.

Коркунов В. Слово об эксперименте // Ветер в ивах. Литературно-художественный альманах. Вып. III. Коломна, 2021. С. 308–310.

Кравец А. С_частье // Ветер в ивах. Литературно-художественный альманах. Вып. III. Коломна, 2021. С. 320–322.

Перцова Н. Н. Словарь неологизмов Велимира Хлебникова. Wiener Slawistischer Almanach. В. 40. Wien; Moskau, 1995.

Хлебников В. Неизданные произведения. М.: Художественная литература, 1940. 492 с.

L. L. Fedorova

Institute of Linguistics, RSUH

(Russia, Moscow)

lfvoux@yandex.ru

**EXPERIMENTS IN A LITERARY TEXT:
BASED ON THE RESULTS
OF THE COMPETITION “MR. WIND”**

The article deals with examples of word-making in modern prose of small genres, presented in the section “Dyr Bul Shyl” of the almanac “Mr. Wind”. The objective of the study is to trace the basic techniques of creating neologisms in the texts.

Among them, there is a graphic separation of the word after etymological reconstruction or decomposition according to the principle of rebus morphemic division, simulating automatic text analysis. Deeper techniques of creating a sound image echo the Khlebnikov’s ideas, who used the merging and overlapping of roots — “skornen’e” of words to create new meanings. Such examples generate various associations that thicken the cloud of meanings, but do not give unambiguous solutions. Of particular interest are quasi-borrowings — formations that refer to sound combinations of other languages, but do not have direct lexical correspondences. Another technique of Khlebnikov, “internal declension”, is freely used in poetic language for a more flexible expression of meaning by an unusual combination of word-forming components. Changing the familiar appearance of the word creates the sound of an unknown “Slavic dialect”.

An important issue of the study is the attribution of the considered examples of verbal creativity to Russian neologisms — units that native speakers can understand and recognize as new words of their language. Apparently, successful examples of poetic word-making give clues to their understanding.

Keywords: word-making, neologism, graphic experiments, “scornen’e”, language game.

References

Grigoryan L. [Vihirbara and snursen]. *Veter v ivakh. Literaturno-khudozhestvennyi al'manakh. Vypusk III* [The wind in the willows. Literary and art almanac. Issue III]. Kolomna, 2021, pp. 314–316. (in Russ.)

Ivanov Vyach. Vs. [The practice of the avant-garde and theoretical knowledge of the twentieth century]. *Russkii avangard v krugu evropeiskoj kul'tury. Mezhdunarodnaya*

konferentsiya. Tezisy i materialy [Russian avant-garde in the circle of European culture. International conference. Theses and materials] Moscow, 1993, pp. 3–7. (In Russ.)

Khlebnikov V. *Neizdannye proizvedeniya* [Unpublished works]. Moscow, Khudozhestvennaya Literatura Publ., 1940. 492 p.

Korkunov V. [About the experiment]. *Veter v ivakh. Literaturno-khudozhestvennyi al'manakh. Vypusk III* [The wind in the willows. Literary and art almanac. Issue III]. Kolomna, 2021, pp. 308–310. (in Russ.)

Kravets A. S. [Happiness]. *Veter v ivakh. Literaturno-khudozhestvennyi al'manakh. Vypusk III* [The wind in the willows. Literary and art almanac. Issue III]. Kolomna, 2021, pp. 320–322. (in Russ.)

Pertsova N. N. *Slovar' neologizmov Velimira Khlebnikova* [Dictionary of neologisms by Velimir Khlebnikov]. Wiener Slawistischer Almanach, vol. 40. Wien; Moskau, 1995.

Н. В. Козловская

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

«КАКОЙ ПРОСТОР», КАРТИНА РЕПИНА»: ОБРАЗНЫЙ СТРОЙ И ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНАЯ ОСНОВА РАССКАЗА Т. ТОЛСТОЙ «ПЕТЕРС»

В статье на материале рассказа Татьяны Толстой «Петерс» рассматривается оппозиция «реальное — воображаемое», анализируются текстовые методы репрезентации эмоционально-когнитивного пространства главного героя, исследуется интерпретационный потенциал интертекстуальных элементов текста. Автор моделирует работу сознания Петерса, используя различные изобразительные приемы и техники подачи сюжетной информации: смена фокусов изображения, развернутая метафора. Воображаемые героем сценарии, краткие и развернутые, имеют схожую структуру и схожее «распределение ролей»: в каждом присутствуют женский образ и сам главный герой. Оппозиция «реальное — воображаемое» является базовой для всего текста рассказа. В ментальном пространстве героя важное место занимает концепт «немецкий язык», формируемый в тексте при помощи повторов, топонимов, сценария игры «Черный Петер», мыслительных картинок и ряда прецедентных феноменов. Полиинтерпретируемость художественного текста ставит перед читателем целый ряд исследовательских задач, решение которых зависит от знания культурного кода текста. Наиболее простой из этих задач является обывательское прочтение рассказа и отнесение героя к типу никому не нужных недотеп, неудачников. Анализ смены субъектных планов показывает, что в противопоставлении реальной жизни и ее отражения в «волшебном кино» сознания Петерса проявляется его способность к мысленному преобразению действительности и реализуется подлинный драматизм. В заключительной части статьи ставится под сомнение перспектива сопоставления героя рассказа с Пьером Безуховым, человеком в футляре и маленьким человеком как литературными типами.

Ключевые слова: субъектный план, субъектная сфера, прецедентный феномен, интертекст, текстовый концепт.

Несмотря на то, что рассказ Татьяны Толстой «Петерс» (1986) неоднократно становился предметом разноаспектных филологических исследований, в последнее

время заметно возрастание интереса к этому тексту и его интерпретационным возможностям: так, одноименный спектакль Новосибирского театра «Старый дом», поставленный в жанре трагической буффонады, вошел в число самых заметных премьер России в 2021 г.

В многочисленных исследованиях предлагаются разные интерпретации образа главного героя: неудачник, человек в футляре, «инфантильный человек, потребляющий жизненные силы других людей, не отдавая взамен ни одной частички души» [Эренбург 2020: 1442], аргументируется сравнение Петерса с Пьером Безуховым.

Не ставя задачи опровергнуть ту или иную точку зрения, автор статьи высказывает предположение о том, что ключом к образу Петерса может стать анализ лексической экспликации оппозиции «реальное — воображаемое» и исследование метафорической природы фрагментов, репрезентирующих персонажную сферу Петерса. Точнее охарактеризовать образ главного героя помогает анализ движения изобразительного фокуса.

Несмотря на небольшой объем рассказа, художественное время текста является протяженным: от самого детства (*У Петерса с детства были плоские ступни...* [Толстая 1987: 169]) до старости (*Старый Петерс толкнул оконную раму...* [Толстая 1987: 186]).

В начале текста представлен своеобразный «коллективный» взгляд на героя со стороны: это последовательность оценок бабушки и *бабушкиных подружек: чудный был мальчик, нравился, нравилось и то, как он входил*. Плотный предметный ряд, окружающий маленького Петерса, репрезентирует мир пожилых людей (*старые сундуки, старые запахи, съеденные с одного боку серебряные ложечки, заросли алоэ*). Оппозиция между этим миром и пространством, существующим за окном (*где летали сизые голуби и съезжали с накатанных горок румяные дети*), усиливается при помощи неопределенно-личного предложения: *Гулять его не пускали* [Толстая 1987: 169].

Своеобразным текстовым монтажным планам, репрезентирующим этапы незначительного существования героя с нелепым именем Петерс (проведенное взаперти детство — юность в библиотечном техникуме — работа в библиотеке) противопоставлено изображение «когнитивного пространства» героя: используя самые разные изобразительные приемы и техники подачи сюжетной информации, Толстая показывает работу сознания Петерса, погружая героя в сильные эмоциональные состояния.

Постоянное ожидание встречи с «интересной» женщиной, мечты о ней, предпринимаемые действия (покупка цветов, изучение немецкого) заканчиваются разочарованием, обманом, катастрофой. Воображаемые Петерсом сценарии, краткие и развернутые, имеют схожую структуру и схожее «распределение ролей»: в каждом присутствуют женский образ и сам главный герой.

Эти противопоставления «реального» и «воображаемого» повторяются на протяжении всего текста: «*неинтересным*» женщинам из библиотеки противопоставлены «интересные»; описание воображаемых действий становится более

сложным, конкретизируется: Петерс заводит роман, читает «ей» Шиллера, Гельдерлина «вслух, в оригинале». Отметим, что женские образы (все, кроме безымянного образа жены) объединены общим принципом изображения: слово с семантикой цвета, флоризмы (названия цветов или ягод), выделение детали при общей схематичности и идеальности образа. Фаина — «темная и душистая, в платье цвета брусники»; ресторанная «девочка-мотылек», на которой «красное, зеленое» платье «расцвело орхидеями»; даже девочка с бородавками имеет цвет: «черная, как жучок».

Когнитивное пространство героя насквозь литературно: это узнаваемые цитаты (и заря, заря; Люби, Адель, мою свирель), стереотипные образы (какие-то страусовые перья; темные дубравы, ундины), повторяющиеся мотивы (кино, волшебный театр).

В ментальном пространстве героя важное место занимает концепт «немецкий язык», формируемый в тексте при помощи повторов, топонимов *Висбаден* и *Карлсруэ*, сценария игры «Черный Петер», мыслительных картинок (были прозрачные вставочки без перьев, но с окошечком) и ряда прецедентных феноменов. К последним относятся слова немецкого рождественского гимна «*O танненбаум, о танненбаум!*», имена немецких поэтов Фридриха Гельдерлина и Фридриха Шиллера и цитата из стихотворения А. Фета, немца по происхождению: «*И лобзания, и слезы, и заря, заря...*».

Такая структура текстового концепта говорит о поверхностном, обывательском представлении о немецкой культуре, об отрывочном знании текстов на уровне отдельных цитат и прецедентных образов (темные дубравы, ундины...). Отдельные элементы не имеют, на наш взгляд, гипотетической перспективы развертывания, вербализации в тексты: герой Т. Толстой знает только, что Шиллер и Гельдерлин писали о дубравах и ундах, но не знает их произведений и лишь мечтает читать их *вслух, в оригинале*. Задаваемый разрозненными элементами фрагмент культурно-исторического контекста недостаточно репрезентативен, чтобы создать впечатление о Петерсе как о носителе элитарной культуры.

Моделируемое в рассказе эмоционально-когнитивное пространство героя способствует, на первый взгляд, созданию образа мечтателя, склонного к пустым фантазиям, наполненным *интересными, роскошными, изумительными жемчужинами*, а сам Петерс в этих мечтах — знаток немецкой поэзии, или *как тигр*, или *похож на белого медведя*. Зооморфные сравнения подобраны в противоположность коту — Черному Петеру, существу без пары. И тигр, и белый медведь выступают как стереотипные образы, обозначающие сильного, мощного, ловкого в движениях человека.

Полиинтерпретируемость художественного текста ставит перед читателем целый ряд исследовательских задач, решение которых зависит от знания культурного кода текста. Наиболее простым является обывательское прочтение рассказа и отнесение героя к типу никому не нужных недотеп, неудачников. Однако внутренний мир героя, изображаемый в рассказе, оказывается шире рамок образа бездельного мечтателя; об этом свидетельствуют фрагменты текста, относящиеся

к «плану психологии» [Успенский 1995: 109], т. е. к изображению внутреннего мира Петерса.

Одним из основных в рассказе Толстой является прием совмещения нескольких субъектных планов, который использован, например, в создании эпизода детской елки. Отметим, что этот прием Т. Б. Радбиля назвал «одним из самых действенных приемов в организации повествования» «с точки зрения эстетической эффективности дискурса» [Радбиль 2019: 111].

Эстетический и эмоциональный модус фрагмента достигается при помощи противопоставления глаголов движения и бытия-существования (интеллектуальной деятельности), семантических преобразований глагольной лексики, а также за счет смены ракурса художественного изображения: повествователь — бабушка — герой.

Когда Петерсу исполнилось шесть лет, бабушка взяла его в гости на елку. Дети там были проверенные, без заразы. Петерс шел по снегу так быстро, как мог, бабушка за ним еле попевала. Горло у него было туго стянуто белым шарфом, глаза блестели в темноте, как у кота. Он спешил дружить. Начинаясь прекрасная жизнь.

В большой жаркой квартире пахло хвоей, сверкали игрушки и звезды, бегали чужие мамы с пирогами и кренделями, визжали и носились быстрые ловкие дети. Петерс встал посреди комнаты и ждал, когда начнут дружить. «Догоняй, пузан!» — крикнули ему. Петерс побежал куда-то наугад и остановился. На него налетели, он упал и поднялся, как ванька-встанька. Жесткие взрослые руки отодвинули его к стене. Там он простоял до чая [Толстая 1987: 171].

Авторское повествование сменяется «озвученной» мыслью бабушки о детях: *проверенные, без заразы*. Далее в пределах одного предложения совмещены субъектные сферы (термин Т. Б. Радбиля) повествователя и героя: быстрое движение (*шел... быстро*) видит повествователь, а оценку интенсивности движения «быстро, как мог» осуществляет герой. *Белый шарф* — снова взгляд со стороны, а ощущение стянутости на горле возникает у Петерса. Дальше — снова быстрая, почти незаметная смена регистра: повествователь сообщает: *глаза блестели в темноте, как у кота* (этого не может видеть бабушка, идущая сзади), а дальше опять «подключается» когнитивно-эмоциональное пространство героя, который находится в величайшем напряжении: *он спешил дружить, у него начиналась прекрасная жизнь*.

Глаголы, обозначающие интенсивные действия (*бегали, визжали, носились, налетели*), противопоставляются повторяющемуся глаголу интеллектуальной деятельности: *ждал*. В сферу движения вовлекаются другие глаголы и глагольные формы: *стянуто* (в сочетании *туго стянуто белым шарфом* есть элемент динамики: резкое стягивающее движение), *блестели, сверкали*.

В изображении героя движение и обозначающие его глаголы менее значимы, чем интеллектуальные состояния, быстрый темп (*шел, побежал*) сменяется остановкой (*встал и ждал, остановился, простоял*). Важный смысл реализуется в необычных сочетаниях: *спешил дружить, (ждал, когда) начнут дружить*.

Нарочитая искусственность этих сочетаний (невозможно ‘спешить находиться в дружеских отношениях’) — прием, позволяющий усилить оппозицию между когнитивным пространством героя и миром новогоднего праздника, в котором для Петерса все желанное оказывается невозможным.

Повествование от 3-го лица не всегда позволяет легко выявить фрагменты текста, непосредственно репрезентирующие эмоционально-когнитивное пространство героя. Сложность такого выделения обусловлена и тем, что изображение внутреннего мира Петерса, т. е. план психологии героя, сопровождается немногочисленными глаголами мысли и чувства, но в основном проявляется именно в смене субъектных планов.

Рассмотрим один из центральных эпизодов «взрослой» жизни Петерса, который строится на оппозиции «реальное — воображаемое» и включает в себя «сценарий» отношений с одной из «прекрасных» женщин («взять ее за руку, отвести к себе домой и после сеанса страсти обговорить дальнейшую совместную жизнь»).

Субъектная сфера героя изображается при помощи глагола *взволновался*, а также за счет моделирования направления взгляда героя, который не поднимает глаз:

Когда в библиотеке появилась новая сотрудница, темная и душистая, в платье цвета брусники, Петерс взволновался [Толстая 1987: 173].

Далее перечисляются действия, которые входят в субъектную сферу постороннего наблюдателя или самого героя: *праздновали, суетился, вырезал, путался в металлическом дожде*. Второе употребление глагола *путался* репрезентирует ненаблюдаемый со стороны внутренний мир героя (путался в мечтах и желаниях), а *отражение лампочек в глазах* видит посторонний наблюдатель или неопределенный рассказчик. *Пахло хвоей и хреном, наметало снежную крупку, Петерс размышлял* — здесь вновь от изображения обстановки праздника происходит переключение на субъектную сферу героя, формируемую при помощи глагола мысли и несобственно-прямой речи.

В художественной картине мира Татьяны Толстой важную роль играют многочисленные детали, создаваемые при помощи существительных с конкретно-предметным значением и их атрибутивных сочетаний: *комод, кресло, линзы, диванные подушки; старые сундуки, бархатная курточка, тряпичные куклы, крашенные открытки, белый шарф, розовая мишура, домашнее печенье, прозрачные вставки, дедушкино кресло*.

Прилагательные разных лексико-грамматических разрядов конкретизируют значения определяемых слов за счет сем наглядно-чувственного компонента. Особое место в формировании «вещного мира» рассказа принадлежит словосочетаниям с несколькими атрибутивными компонентами: *кружевной индюшачий галстучек; бумажные снежинки размером с блюдце; маленькие, съеденные с одного боку серебряные ложечки, уютный меховой сапожок, крутые грифельные крыши, дорогие желтые цветы, сырые апрельские фиалки; тонкие, бисерно-белые грибы, жалкий пожелтевший кафель*.

Включенные в персонажное пространство Петерса, такие словосочетания содержат дополнительный образный компонент: сравнение *кружевного галстучка* с кожаной «бородкой» индюка делает деталь смешной, уточняющее несогласованное определение *размером с блюдце* вносит в текстовый смысл существительного *снежинки* семантику нелепости (несмотря на то что бумажные снежинки, в отличие от настоящих, обычно и имеют размер «с блюдце»).

Предметная лексика в тексте рассказа формирует ту часть персонажного пространства главного героя, которая соотносится с его ничем не примечательным существованием. Сигналом «перехода» в мир воображения в рассказе являются метафоры и сравнения — так, например, перечисление привычных действий с простыми предметами (*стакан, тапочки, коврик, одеяло*) неожиданно «перекрывается» развернутой метафорой сна как живого проводника в таинственный и страшный «волшебный театр»:

Дома Петерс крутил для себя гоголь-моголь, мыл и вытирал стакан, потом аккуратно ставил тапочки на ночной коврик, дожился в постель, вытягивал руки поверх одеяла и лежал, глядя в сумрачный пульсирующий потолок, неподвижно, пока не приходил за ним сон. Сон приходил, приглашал в свои лазы и коридоры, назначал встречи на потайных лестницах, запирали двери и перестраивал знакомые дома, пугая чуланами, бабами, чумными бубонами, черными бубнами, быстро вел по темным переходам и вталкивал в душную комнату, где за столом, лохматый и усмехающийся, сидел, крутя пальцами, знаток многих нехороших вещей.

Петерс бился в простынях, просил прощения и, прощенный на этот раз, вновь погружался на дно до утра, путаясь в отражениях кривых зеркал волшебного театра [Толстая 1987: 173].

Толстая соединяет в одном словоупотреблении два значения слова «приходил»: сон пришел, т. е. ‘настал’ и сон пришел ‘за ним’, то есть за Петерсом. Разворачивающаяся в микротексте метафора — это яркий пример психологизма, т. е. описания тех процессов, которые происходят в сознании героя.

Знаком перехода от внешнего мира героя к внутреннему, как правило, служат слова, связанные со сферой речи, мысли и эмоций: *он размышлял; это было как обещание; он уже понял и некот. др.*

Эмоционально-когнитивная сфера Петерса раскрывается в нескольких фрагментах текста, отличительной чертой которых является сгущенная образность. Так, после слов *волновало* и *это было как обещание* разворачивается метафорическое описание, при помощи которых Толстая создает компоненты психической жизни своего героя: его надежды, радость, любовь и ожидание чуда.

В ушах его били торжественные колокола, и глаза прозревали доселе невидимое. Все дороги вели к Фаине, все ветры трубили ей славу, выкрикивали ее темное имя, неслись над крутыми грифельными крышами, над башнями и шпильями, змеились снежными жгутами и бросались к ее ногам, и весь город,

все острова — воды и набережные, статуи и сады, мосты и решетки, чугунные розы и лошади — все сливалось в кольцо, сплетая для возлюбленной гремущий зимний венок [Толстая 1987: 175].

Колокола выступают как символ громкого торжества. В предложении *Все дороги вели к Фаине* возможна аллюзия на поговорку «Все дороги ведут в Рим», а *трубящие славу ветры* ассоциируются с цитатой из воинской повести, но и без них легко угадывается уверенность героя в победе. Окациональное сочетание *темное имя*, возможно, отсылает к первому появлению Фаины (*появилась новая сотрудница, темная и душистая*).

В дальнейшем развертывании метафоры проявляются черты поэтического дискурса, к которым Н. Д. Арутюнова относит, в частности, слияние образа и смысла, контраст с тривиальной таксономией объектов, допущение разных интерпретаций, апелляцию к воображению, а не к знанию [Арутюнова 1999: 384].

«Воображаемое» воображение героя спускает ветры с небес (над крутыми грифельными крышами, над башнями и шпилями), сворачивает их снежными жгутами и бросает к ногам возлюбленной. В воображаемый подарок превращается Ленинград, образ которого создается за счет узнаваемых микропонимов: *острова, воды и набережные, статуи и сады, мосты и решетки, чугунные розы и лошади*. «Контраст с тривиальной таксономией объектов» завершают схожие между собой образы кольца и венка как символов союза.

Значимо противопоставление Петерса с другими персонажами, например, с разбитным длинноногим журналистом, которое создается при помощи вкрапления прецедентного текста. Оценочная лексика (*ужасен, невозможен, как больной зуб*) репрезентирует эмоциональную сферу Петерса, в сознании которого эта оценка формируется. Два текста (анекдот *о том, как русский, немец и поляк измеряли толщину своих женщин и как русский вышел победителем* и оформленный как цитата отрывок из газетной заметки, в которой Фаина названа *лоцманом книжного моря* [Толстая 1987: 175]) свидетельствуют о том, что журналист — неумный пошляк. Видимо, такой же оценки заслуживает Фаина, от пения которой Достоевский *отводил глаза*: газетные штампы и анекдоты ее не отталкивают.

Этот эпизод создает предпосылки для более углубленной интерпретации героя: он противопоставлен пошлому журналисту, который для Петерса «невозможен» не только потому, что нравится Фаине, но прежде всего потому, что и как он говорит и пишет. Образ Фаины (как и образы матери, папиных «легких» женщин, ресторанной пери) является двойственным: *интересная женщина*, которую Петерс видит в романтическом ореоле и «библиотекарь Фаина А.», в жизни которой Петерсу (*дундуку эндокринологическому*) нет места.

Образ Петерса, наделенного способностью к романтическому преобразованию действительности, не сводится к незначительному человеку, не сумевшему реализовать себя в «прекрасном» мире. Прекрасными и волшебными мир и населяющие его женщины становятся в тот момент, когда попадают в субъектную сферу Петерса и становятся частью его возможного мира.

Особый интерпретационный потенциал рассказа Толстой связан с прецедентными феноменами, которые в него включены.

Рассмотрим еще один фрагмент, в котором Петерс слушает диалог двух красавиц. История Ирочки, рассказанная *в забегаловке*, незатейлива: *кадрила одного товарища из братского Йемена*, хотела выйти замуж за миллионера с *золотым стульчаком*, но *араб жениться не чесался*. Несмотря на пошлый сюжет, история в восприятии Петерса преобразуется и «перетекает» в его эмоционально-когнитивное пространство совершенно иной: здесь и *песчаные степи аравийской земли* как знак волшебного востока, и репинский «какой простор»: *Петерс <...> близко коснулся чьих-то тайн, он стоял у самых дверей затаив дыхание, он чуял, обонял и осязал, как в волшебном кино, и нестерпимо доступны — руку протяни — были мелькание каких-то лиц, слезы на обиженных глазах, вспышки улыбок, солнце в волосах, стреляющее розовыми и зелеными искрами, пыль в луче и жар нагретого паркета, поскрипывающего рядом, в этой чуждой, счастливой и живой жизни* [Толстая 1987: 179–180].

В этом противопоставлении реальной жизни и ее отражения в «волшебном кино» Петерсова сознания еще раз проявляются черты главного героя: способность к мысленному преобразению действительности и невозможность найти себе место ни в придуманном, ни в реальном мире.

Добавим, что оппозиция реализуется и в противопоставлении городского топоса и воображаемого прекрасного мира, который предстает в рассказе самостоятельным эстетическим объектом. Топос Ленинграда середины 80-х обозначен лексическими маркерами концептов и фреймов, почти исчезнувших из когнитивной сферы нового читателя. Это, например, *библиотечный техникум*, *прозрачные вставочки без перьев*, расклеенные на столбах объявления, которые висят, *шевели ложноножками*, такси со счетчиком (*така-така-така-така — стрекотали денежки*), заклейка окон на зиму и покупка непотрошеного цыпленка, которому дома нужно *вспороть грудь ножом и топором*.

Иным — обновленным и прекрасным — предстает Ленинград в субъектной сфере главного героя: *Но пришла, проходными дворами, новая весна, умерли снега, сладкой гнилью повеяло от земли, синяя рябь побежала по лужам, и дикие ленинградские вишни снова осыпали белый цвет на спичечные парусники, на газетные кораблики, — и не все ли равно, в канаве ли, в океане ли начинать новое плавание, если весна зовет, если ветер повсюду один?* [Толстая 1987: 176]. Межтекстовые переключки и аллюзии (образы цветущих деревьев, весны, ветра, парусника) задают тему обновления, движения в будущее.

О роли интертекстуальных связей в творчестве Т. Толстой написано большое количество работ, однако научная дискуссия о характере и значимости этих связей продолжается. Выявление этих связей не всегда оправдано и мотивировано идейным содержанием рассказа.

В ряде работ наблюдается неоправданное соотнесение образов Петерса и Пьера Безухова: «Подобно тому, как в рассказе “Соня” ассоциация начиналась с имени героини, в рассказе “Петерс” имя и внешность главного героя заставляют вновь

обратиться к Л. Толстому, а именно к образу Пьера Безухова. <...> Апелляция к одному образному ряду: герой-медведь. “Образуйте мне этого медведя”, — обращается князь Василий к Анне Павловне Шерер у Толстого; Петерс был немного похож на медведя — у Толстой. Несамостоятельность обоих героев. Восприятие их женщинами: о Пьере — “он прелестен, он не имеет пола”; о Петерсе : “Не-ет, у нас в коллективе одни женщины... Кто? Этот-то?.. Да это не мужчина, а дюдя. Дундук какой-то эндокринологический”» [Мачавариани 2016: 34].

Последний пример прокомментируем: вызывает сомнение образ медведя как основание для сопоставления образов Петерса и Пьера Безухова.

Во-первых, ментефакты *медведь* и *белый медведь* в русском культурном пространстве не равны, и ассоциативный потенциал у этих зооморфных образов разный. Во-вторых, сопоставление этих образов с опорой на их внешнее сходство и «незаконное» происхождение (при значительных концептуальных отличиях) не способствует пониманию смысла рассказа, а скорее уводит от него.

Также бесспорным представляется включение Петерса в ряд персонажей, типы которых традиционно обозначаются как «человек в футляре» или «маленький человек». Так, единственная деталь, которая может служить основанием для сопоставления Беликова и Петерса, — калоши («мякотью цветущей фуксии было выстлано их нутро»), — представляет простое совпадение.

Контраргументы для такого упрощения обнаруживаются при анализе смены субъектных планов. В заключительном предложении рассказа повествователь сообщает только о том, что Петерс улыбнулся: *И ничего не желяя, ни о чем не желяя, Петерс благодарно улыбнулся жизни — бегущей мимо, равнодушной, неблагодарной, обманной, насмешливой, бессмысленной, чужой — прекрасной, прекрасной, прекрасной* [Толстая 1987: 186]. Остальное (выражение благодарности, понимание и приятие жизни) делает Петерс; ни «маленький человек», ни «человек в футляре» в хрестоматийном понимании этих литературных типов не способны к такому эмоциональному и эстетическому восприятию действительности.

Литература

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

Мачавариани Н. В. Интертекстуальность как способ выражения смысла в малой прозе Т. Н. Толстой // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. № 7 (61). С. 32–35.

Радбиль Т. Б. Девиации субъектной организации повествования в когнитивно-дискурсивном освещении // Труды Института русского языка им. В. В. Виноградова. Вып. 19. Материалы международной научной конференции «Вторые Григорьевские чтения: Неология как проблема лингвистической поэтики». М.: Азбуковник, 2019. С. 106–112.

Толстая Т. Н. Петерс // Толстая Т. Н. «На золотом крыльце сидели...»: рассказы. М.: Молодая гвардия, 1987. С. 169–186.

Успенский Б. А. Семиотика искусства. М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. 360 с.

Эренбург К. Ф. Поэтика ранней прозы Т. Толстой: «игра воображения» (рассказ «Петерс») // Студент и наука (гуманитарный цикл) — 2020: материалы международной студенческой научно-практической конференции: научное издание. Магнитогорск, 2020 [Электронный ресурс]. URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_43056552_86817452.pdf.

N. V. Kozlovskaya

*Institute for Linguistic Studies of the Russian Academy of Sciences
(Russia, St. Petersburg)
mnegolosbyl@gmail.com*

FIGURATIVE STRUCTURE AND INTERTEXTUALITY IN TATYANA TOLSTAYA'S STORY "PETERS"

Based on Tatyana Tolstaya's story "Peters", the article examines a *real/imaginary* opposition, analyzes textual methods of representing the emotional-cognitive space of the protagonist, as well as studies the interpretive potential of intertextual elements of the text. It is shown in the research that the story author models the way Peters's consciousness works, using various figurative techniques and methods of representing the plot. In order to form the main character's cognitive space, T. Tolstaya uses the figurative technique of "scenarios", which contain a convoluted idea of either the distant great present existing "somewhere" or the great future. The imaginary scenarios, which can be short or detailed, have a similar structure and a similar "role assignment": a female image and the protagonist himself are present in each of them. The *real/imaginary* opposition is basic for the entire text of the story. In the protagonist's mental space, an important place is occupied by the concept "German language" formed in the text with the help of repetitions, toponyms, the scenario of the game "Black Peter" (German "Schwarzer Peter"), mental pictures, and a number of precedent phenomena. The polyinterpretability of a literary text poses a few research tasks for the reader, the solution of which depends on the knowledge of the cultural code of the text. The easiest of the tasks mentioned is the philistine reading of the story and the ranking of the main character among useless klutzes, or losers. An analysis of the change in subjective plans as well as of intertextual connections has shown that in contrasting real life and its reflection in the "magic cinema" of Peters's consciousness, his ability to mentally transform reality is manifested and genuine drama is incarnated. In the conclusion of the article, doubt is expressed concerning the prospect of comparing the main character with such literary types as Pierre Bezukhov, the man in a case, or the little man.

Key words: subjective plan, subjective sphere, precedent phenomenon, intertext, textual concept.

References

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

Erenburg K. F. [The Poetics of T. Tolstaya's early prose: “a game of imagination” (short story “Peters”)]. *Student i nauka (gumanitarnyi tsikl) — 2020: materialy mezhdunarodnoi studencheskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii: nauchnoe izdanie*. [Student and Science (humanities cycle) — 2020: Materials of the international student scientific and practical conference: scientific publication]. Magnitogorsk, 2020. Available at: https://elibrary.ru/download/elibrary_43056552_86817452.pdf. (In Russ.)

Machavariani N. V. [Intertextuality as a way of sense expression in T. N. Tolstaya's short fiction]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*, 2016, no. 7 (61), pp. 32–35. (In Russ.)

Radbil' T. B. [Deviations of the subjective organization of narration in cognitive-discursive coverage] *Trudy Instituta russkogo yazyka im. V. V. Vinogradova. Vyp. 19. Materialy mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii «Vtorye Grigor'evskie chteniya: Neologiya kak problema lingvisticheskoi poetiki»* [Proceedings of the V. V. Vinogradov Russian Language Institute. Issue 19. Materials of the international scientific conference “Second Grigor'ev readings: Neology as a problem of linguistic poetics”]. Moscow, Azbukovnik Publ., 2019, pp. 106–112. (In Russ.)

Tolstaya T. N. “*Na zolotom kryl'tse sideli...*”: *rasskazy* [“They were sitting on the golden porch...”: Stories]. Moscow, Molodaya Gvardiya Publ., 1987. 189 p.

Uspenskii B. A. *Semiotika iskusstva* [Semiotics of art]. Moscow, Shkola “Yazyki Russkoi Kul'tury” Publ., 1995. 360 p.

СЕМАНТИЧЕСКИЕ ПРЕОБРАЗОВАНИЯ И ЛЕКСИКОГРАФИЯ

Л. Л. Шестакова

Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН

(Россия, Москва)

lara.shestakova@mail.ru

СЕМАНТИЧЕСКИЕ ПРЕОБРАЗОВАНИЯ СЛОВА КАК ОБЪЕКТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ В ПИСАТЕЛЬСКОЙ ЛЕКСИКОГРАФИИ

Проблема, которой мы занимаемся, <...> сводится к отысканию способов лексикографического представления специфики слова как преобразованной единицы художественной речи.

(В. П. Григорьев)

На рубеже веков в русской писательской (авторской) лексикографии оформился жанр словаря поэтики, соотносимый с понятием преобразования художественного слова. Основы жанра были заложены экспериментальным «Словарем языка русской советской поэзии», идея которого принадлежала В. П. Григорьеву. В опубликованных материалах этого словаря (небольших по объему) был предложен опыт описания разных видов преобразований слова. В настоящее время словарь поэтики представлен по преимуществу словарями образов / тропов, отражающими семантические преобразования слова. Такие словари систематизируются по разным дифференциальным признакам: по количеству описываемых в словарях авторов, родовой принадлежности выбранных текстов, по объекту описания (один вид образных средств или их совокупность) и т. д. Важным источником в изучении истории художественного языка, эволюции его образного строя являются сводные словари поэтики. Монографические словари этой разновидности нацелены на воссоздание образной модели мира отдельного автора или фрагмента такой модели. В статье приводятся примеры монографических словарей поэтики, построенных на материале произведений поэтов и прозаиков разного времени, характеризуются принципы их составления, разбираются образцы словарных статей. Также уделяется внимание толковым словарям языка писателей, фиксирующим семантические преобразования слова с помощью помет соответствующего содержания.

Ключевые слова: семантическое преобразование, троп, писательская (авторская) лексикография, словарь поэтики, словарная статья.

Преобразованию как категории художественной речи В. П. Григорьев уделил большое внимание в книге «Поэт и слово. Опыт словаря» [Поэт и слово 1973]¹. Здесь, напомним, были обобщены и представлены результаты работы над экспериментальным сводным «Словарем языка русской советской поэзии». Уже в коротком предисловии к Опыту Григорьев подчеркивал, что без создания подобного словаря невозможна «серьезная разработка такой области, как <...> “эстетика слова”» [Там же: 10].

В названной книге одной из ключевых лексем, соотносимой с разного рода преобразованиями слова (семантическими, звуковыми и др.), стало само слово *преобразование*. Семантические преобразования, «испытываемые», по выражению Григорьева, словами в художественных текстах, ученый в большой степени связывал с тропами (ср.: «...индивидуальная метафора — это важнейший способ семантического словопреобразования» [Там же: 66]), приравнивая понятия «образный смысл» и «смысл преобразований» [Там же: 49]. Не случайно в метаязыковом аппарате нового словаря заметное место заняли тропеические пометы (использованные и по отношению к именам собственным). Ими обозначались рубрики, передававшие разные виды семантических преобразований слова: Мтф — необщезыковое метафорическое употребление, Мтн — неавтоматизированное или не полностью автоматизированное метонимическое употребление, Олиц — олицетворение, Ср — употребление слова в качестве второго члена необщезыкового сравнения, Метаморф — употребление слова в контексте, описывающем прямое преобразование предметов, Симв — символическое употребление. Непосредственное участие слова в создании соответствующего образного контекста призваны были отмечать так называемые «В-рубрики». См. пометы: Вмтф — употребление слова в контексте Мтф, Вмтн — употребление слова в контексте Мтн, Волиц — употребление слова в контексте Олиц, Вср — употребление слова в контексте Ср, Всимв — употребление слова в контексте Симв.

Обзор словарных статей, представленных в Опыте, показывает, что такие пометы, обычно в сочетании с пометами, обозначающими другие виды преобразований, присутствуют во множестве статей²:

БАБОЧКА (2). Ср ||| Закружилась листва золотая | В розовой воде на пруду, | Словно б-ек легкая стая | С замираньем летит на звезду. || Ес18 2.77³ <...>

ГЛАЗ (12) <...> Мтф Прфр? Вмтф Волиц Соч Рфм из-под Курска прямо в нас настоящею земной любовью брызнул будущего приоткрытый глаз <...>

¹ В. П. Григорьевым, под редакцией которого вышла книга, были написаны предисловие к ней и объемное теоретическое введение.

² Материалом для словаря послужили 28 стихотворений 12 поэтов: Н. Асеева, Э. Багрицкого, Д. Бедного, А. Блока, С. Есенина, Н. Заболоцкого, Б. Корнилова, В. Луговского, В. Маяковского, Б. Пастернака, В. Хлебникова и М. Цветаевой [Поэт и слово 1973: 97–99]. Структура словарной статьи, виды статей разбираются в разделе II книги (см., в частности, [Там же: 110–114]).

³ Уточним: ||| — абсолютное начало или абсолютный конец произведения или его главы, части и т. п.; || — граница строфы; | — граница стихотворной строки.

М23 5.159 <...> Мгф Всп Соч Рфм Может, я сам, К семи небесам Многих недель проводник, Ваш разум окутаю Как строгий ледник, И снежными г-ами В зеленые ручьи Парчой спадая гнутою, Что все мы ничьи, Плещем у ног Тканей низами. **Хл** <18> 111 <...>

ЗЕФИР (1). *СИ*, Поэт. [→ Эол] **Олиц Контр Соч** Другие — с очами и с личиком светлым, А я-то ночами, беседую с ветром, Не с тем италийским 3-ом младым, — С хорошим, с широким, Российским, сквозным! **Цв20** 165.

Экспериментальным «Словарем языка русской советской поэзии» были заложены основы для оформления на рубеже веков такого жанра писательского словаря, как словарь поэтики (поэтики слова) или уже — словарь образов / тропов (можно сказать, что во втором случае мы имеем дело с видовым обозначением словаря поэтики, но именно словари образов представляют сейчас по преимуществу словари поэтики). Научное осмысление специфики этого лексикографического жанра, публикация соответствующих словарей, постепенное расширение их состава подвели к необходимости отразить словарь поэтики в типологии писательских справочников [Шестакова 2007; 2011; Поцепня 2009].

В общем корпусе словарей этого жанра выделяются сводные и монографические словари поэтики, построенные преимущественно на стихотворном материале. И это вполне очевидно, поскольку именно в поэзии преобразования слова практически безграничны. К числу сводных словарей этой разновидности можно отнести, например, издания: *Павлович Н. В.* Словарь поэтических образов (М., 1999); *Кожжевникова Н. А., Петрова З. Ю.* Материалы к словарю метафор и сравнений русской литературы XIX–XX вв. (М., 2000–2021)⁴; *Иванова Н. Н., Иванова О. Е.* Словарь языка поэзии: Образный арсенал русской лирики конца XVIII — начала XX века (М., 2004) и Словарь языка поэзии. Выразительные средства русской лирики конца XVIII — первой трети XX века (М., 2015); *Афанасьева Н. А.* Словарь традиционных поэтических образов. XVIII век (СПб., 2014). Названные словари рецензировались, анализировались в виде обзоров⁵, поэтому здесь мы не будем на них останавливаться, но отметим следующее. Сводные словари поэтики, при всем различии в их устройстве, являют собой важный источник в изучении истории художественного языка, эволюции его образного строя.

Обратимся далее к монографическим словарям, отражающим поэтику, словесную образность отдельных авторов. Среди этих авторов — поэты, прозаики, а также авторы и поэтических, и прозаических сочинений: А. Блок, В. Маяковский, С. Есенин, И. Бунин, И. Бродский, А. Городницкий, М. Пришвин, С. Сергеев-Ценский, В. Астафьев, О. Славникова и др. В словарях поэтики отдельно описываются виды образных средств — метафоры, сравнения, эпитеты [Туралина 1997б; Козлова, Чеснокова 2008; Краснянский 2006; Болтунов 2011], см. также [Фролова 2004]; совокупности тропов, парадигмы образов [Туралина 1998; Туралина, Воротынцева

⁴ Последний выпуск «Материалов к словарю...», содержащий и примеры из произведений начала XXI века, подготовлен З. Ю. Петровой и Н. А. Фатеевой.

⁵ См., например: [Поцепня 2009: 621–627; Шестакова 2016].

2009; Купчик 2006]; источником может служить полный корпус сочинений автора (например, стихотворных) [Туралина 1997а] либо отдельная поэтическая книга [Полухина, Пярли 1995].

Такие авторские словари отражают разные подходы к лексикографированию семантических преобразований слова, строятся по методикам, соотносимым с определенным пониманием тропа, границ тропеического контекста, предусматривающим структуру словарной статьи с конкретным составом параметров. См., к примеру, полный словарь метафор Маяковского [Туралина 1997а], содержащий 5200 примеров метафорического употребления поэтом-футуристом слов разных частей речи. Словарная статья в этом справочнике включает: заголовок (слово — основной компонент метафоры), пример (метафорический микроконтекст, иногда двухчленный), «выходные данные», т. е. адрес примера⁶; в каждой статье даются все примеры метафорического употребления данного слова. Добавим, что статьи выстроены по алфавиту, примеры — в хронологическом порядке, что позволяет судить о динамике или устойчивости в метафорическом употреблении слова. Как замечает автор, словарь «дает возможность выявить эволюцию метафорических образов поэта, лексическую базу метафор, сочетаемость возможности лексем — компонентов метафор, показать широкий спектр ассоциаций автора, образную модель мира В. Маяковского» [Туралина 2008: 199]. Приведем словарную статью **Глаз**, показывающую, что метафоры, образуемые этим словом, частотны у Маяковского, встречаются у него на протяжении длительного времени:

Глаз: дождь скосил глаза 1912, 1, 34; из глаз колодцев 1913, 1, 46; подняв рукой единый глаз (о площади) 1913, 1, 46; у раненого солнца вытекал глаз 1913, 1, 5; глаза костелов 1914, 1, 66; из опущенных глаз водосточных труб 1914–15, 1, 221; (океаны) впились в арену мутными глазами 1915–16, 1, 221; звезд глаза 1915–16, 1, 221; у окон в глазе 1916, 1, 125; глаза телескопов 1916–17, 1, 254; уже в саду его (солнца) глаза 1920, 2, 36; лампы глаза электрические выкатили 1920–21, 2, 344; глаза эскадр 1923, 5, 160; будущего приоткрытый глаз 1923, 5, 159; прожектор глаз открывает круглый 1925, 6, 329; глядит, не сморгнув, Атлантический глаз 1925, 7, 15; солнце огненным глазом 1925, 6, 140; глаза еврейской нищеты 1926, 7, 244; редких звезд глаза 1927, 8, 134; прожектором-глазом 1928, 9, 332⁷.

Вот для сравнения статья из словаря метафорических образов Пришвина [Туралина, Чумаков 2007], т. е. словаря, основанного на прозаическом материале (структура словарной статьи здесь аналогична приведенной выше):

Буря: Душа человека похожа на море: вечные бури на поверхности, и в глубине тишина. Как бы я рад был уйти от бурь в тишину, но там, на глубине,

⁶ Примеры даны по изданию: Маяковский В. В. Полное собр. соч.: В 13 т. М., 1955–1961.

⁷ Кроме самого словаря издание содержит Таблицы, в которых представлен лексический состав 31 тематической группы существительных — основных компонентов метафоры, и Комментарий, включающий очерк о языковой картине мира в метафорике Маяковского.

и темно, и воздуха нет 1945, 5, 155; поднятую бурю в стакане эгоистической души 1953, 2, 474; в любовных бурях 1952, 7, 454; за жестокими душевными бурями и метелями 1929, 3, 146⁸.

Иначе построен словарь тропов Бродского [Полухина, Пярли 1995], описывающий тропы одного сборника поэта — «Часть речи». Словарь представляет собой попытку «грамматической деконструкции тропа как такового» [Там же: 20], при этом троп понимается как любая трансформация исходного значения слова или сочетания слов.

О своем выборе методики словарного описания тропов В. Полухина и Ю. Пярли пишут так: «Принимая во внимание, что тропы возникают в сфере семантики, но получают языковое выражение в форме конкретных грамматических структур, составители словаря решили пойти против общего течения и воспользоваться не методом составления семантических гнезд, а синтактико-грамматическим способом каталогизации тропов» [Там же: 13]. Грамматическая классификация тропеических выражений в словаре — это каталог тропов в семи позициях: субъекта, предиката, объекта, атрибута, адверба, приложения, обращения; отдельную группу составляют тропы-сравнения. Приведем несколько примеров⁹:

Тропы в позиции субъекта:

амальгама [озер]

чья [озер] амальгама ... / хранит, 35; 296

азия мозга

его [мозга] европа, / азия мозга ... / обращаются, 107; 362

Тропы в позиции предиката:

бдят

Чайки бдят на оградах, 46; 350

берет

тот мир ... / берет нас в клещи, 34; 296

Тропы в позиции атрибута:

адской

в адской / области, 44; 347

алчная

алчная Лета, 45; 347

Сравнения:

как

бабочка

ты [бабочка], как мысль о вещи, 34; 296

⁸ Примеры даны по изданию: Пришвин М. М. Собр. соч.: В 8-ми т. М., 1982–1986.

⁹ Здесь примеры даны по двум изданиям произведений Бродского. Первая цифра — страница издания: Бродский И. Часть речи. Анн Арбор: Ардис, 1977; вторая: Бродский И. Сочинения. СПб., 1992. Т. 2.

Сказать тебе [бабочке] «Прощай» / как форме суток, 38; 298
ты [бабочка] ... / как легкая преграда / меж ним [Ничто] и мной, 38; 298

башне

на ... башне, / несокрушимой, как знак вне пашни, 42; 320¹⁰.

Словарь тропов Бродского весьма нагляден в своей систематизации тропов разных видов. Он построен на ограниченном материале — включает тропы только одного сборника Бродского, однако, как пишут авторы, и с ними нельзя не согласиться, «есть все основания полагать, что его [словарь] можно рассматривать в качестве модели взаимодействия грамматики и семантики во всей тропеической системе Бродского» [Там же: 20].

Словари поэтики как словари образов, тропов стали утверждаться в последние десятилетия, поэтому важно отметить в них черты, характерные именно для современной писательской лексикографии. Это, например, склонность специалистов, работающих в данной области, к созданию дифференциальных словарей, объект описания которых характеризует идиолексикон, идиостиль автора, особенности его художественной картины мира. Словари образов встраиваются в этом плане в ряд дифференциальных писательских словарей неологизмов, имен собственных и др. Еще одна черта — это серийность в создании словарей одного жанра по языку разных авторов, в основе которой лежат выработанные составителем единые принципы описания. Примером может служить серия словарей Н. А. Тураниной (в том числе подготовленных в соавторстве), материалы которых дают возможности для проведения детальных сравнительных исследований авторских тропеических систем. Словарем сравнений Сергеева-Ценского начата серия словарей поэтики этого автора, в которую войдут также словарь метафор, олицетворений и словарь эпитетов. Словари поэтики иллюстрируют и такие особенности современной писательской лексикографии, как расширение состава лексикографируемых авторов, выбор для словарного описания текстов поэтов и писателей как прошлых эпох, так и нашего времени.

Семантические преобразования слова в художественном тексте находят отражение не только в словарях поэтики, но и в некоторых современных толковых писательских словарях, которые можно назвать толковыми словарями с образным компонентом. Ими продолжается, в широком смысле, традиция, восходящая к концепции словаря языка писателя, разработанной Б. А. Лариным и реализованной в цикле горьковских словарей, в частности в «Словаре автобиографической трилогии М. Горького» (1974–1990). Элементами его метаязыка стали пометы *олицетв.*, *в олицетв.*, *перен.* (*в олицетв.*) (переносное употребление, создающее олицетворение), *сравн.*, *в сравн.*, *метон.* (метонимически), *образно*, *в образном выражении*, *в образном контексте* и др.¹¹

¹⁰ Рассмотренная книга включает в себя также частотный словарь сборника «Часть речи».

¹¹ Ср. пометы: *олицетв.*, *в олицетв.*, *сравн.* (субъект сравнения), *в сравн.*, *метон.* (метонимически), *в метон. контексте*, *образно*, *в образном контексте* и др., которые использованы в словаре [Тарасова 2008], построенном с определенной ориентацией на ларинскую концепцию. См. также

Оригинальный способ описания тропов представлен в «Идиоглоссарии» Достоевского ([СЯД 2008] и др. выпуски). Здесь в словарной статье, в части «Комментарий», которая следует за словоуказателем, выделен самостоятельный раздел **ТРП** — тропическое употребление описываемого слова¹². Приводимые в этом разделе иллюстрации предваряются пометами *В метафоре*, *В метонимии*, *В сравнении*, *В гиперболе*, *В оксюмороне* и др. См., например:

БОЛЕЗНЬ <...>

ТРП *В сравнении* Δ[Доброселова] **Болезнь**, как червь, видимо подтачивала жизнь ее [Анны Федоровны] и близила к гробу. Я все видела, все чувствовала, все выстрадала: все это было на глазах моих! (БЛ 31) [Девушкин] Посмотришь, вот он [мальчик] уж и кашляет; тут недалеко ждать, и **болезнь**, как гад нечистый, заползет ему в грудь, а там, глядишь, и смерть уж стоит над ним, где-нибудь в смрадном углу, без ухода, без помощи — вот и вся его жизнь! (БЛ 87) Потому что этакая насильственная, дикая любовь действует как припадок, как мертвая петля, как **болезнь**, и — чуть достиг удовлетворения — тотчас же упадет пелена и является противоположное чувство: отвращение и ненависть, желание истребить, раздавить. (Пд 420) По убеждению его [Раскольников], выходило, что затмение рассудка и упадок воли охватывают человека подобно болезни, развиваются постепенно и доходят до высшего своего момента незадолго до совершения преступления; продолжают в том же виде в самый момент преступления и еще несколько времени после него, судя по индивидууму; затем проходят так же, как проходит всякая **болезнь**. (ПН 59) Δ *В метонимии* ΔНи одной минуты не принимаю тебя за реальную правду, — как-то яростно даже вскричал Иван. — Ты [гость] ложь, ты **болезнь** моя, ты призрак. Я только не знаю, чем тебя истребить, я вижу, что некоторое время надобно прострадать. (БКа 72) Δ *В метафоре* ΔИпполит был очень молодой человек, лет семнадцати, может быть и восемнадцати, с умным, но постоянно раздраженным выражением лица, на котором **болезнь** положила ужасные следы. Он был худ как скелет, бледно-желт, глаза его сверкали, и два красные пятна горели на щеках. (Ид 215) Ну как оправдать такого подсудимого? А ну как он убил и уйдет

серию объяснительных словарей языка Есенина, подготовленную в Бакинском славянском университете Г. И. Шипулиной, которой близко общее представление Б. А. Ларина о словаре языка писателя. В словарях названного автора (например, [Шипулина 2013]) часть словарной статьи составляют примеры словоупотреблений, вводимые пометами **метафора** и **в сравнении** (см. статьи *Береза*, *Конь*, *Овин*, *Половодье* и др.).

¹² Авторы подчеркивают преимущественную лингвистичность Комментария, назначение которого «способствовать более глубокому раскрытию особенностей словоупотребления» Достоевского [СЯД 2008: XXI]. Кроме раздела ТРП в нем представлены также разделы: АФРЗ — фразы с описываемым словом, употребляющиеся как афоризмы или способные стать афоризмами, НРЗН — употребление текстоформ описываемого слова, в которых разные их значения не различаются, СЧТ1 — подчинительные связи слова, СЧТ2 — связи слова, отличные от подчинительных, НСТ — нестандартная сочетаемость и управление, МРФ — морфологические особенности употреблений слова и т. д.

ненаказанным — вот что чувствует каждый в сердце своем почти невольно, инстинктивно. Да, страшная вещь пролить кровь отца, — кровь родившего, кровь любившего, кровь жизни своей для меня не жалевшего, с детских лет моих моими **болезнями** болевшего, всю жизнь за мое счастье страдавшего и лишь моими радостями, моими успехами жившего! О, убить такого отца — да это невозможно и помыслить! (БКа 168)Δ¹³.

Раздел **ТРП** в разных словарных статьях представлен в разном объеме (в некоторых статьях он, очевидно, отсутствует). В целом же материал, собранный в этом разделе, можно рассматривать как основу словаря тропов Достоевского.

В заключение отметим, что лексикографическое описание семантических и других видов преобразований художественного слова — задача, не теряющая со временем своей актуальности. Разные способы решения этой задачи предлагаются в уже изданных словарях поэтики и в проектах новых писательских словарей, находящихся в стадии разработки¹⁴.

Литература

Болтунов В. С. Словарь эпитетов по поэтическим произведениям Александра Сергеевича Пушкина. Омск: НОУ ВПО «Омская гуманитарная академия», 2011. 427 с.

Козлова Р. П., Чеснокова Н. В. Словарь сравнений С. Н. Сергеева-Ценского. Тамбов: Изд-во Першина Р. В., 2008. 174 с.

Краснянский В. В. Словарь эпитетов Ивана Бунина: В 2 ч. Елец: ЕГУ им. И. А. Бунина, 2006.

Купчик Е. В. Словарь поэтических образов Александра Городницкого. Тюмень: Изд-во Ю. Мандрики, 2006. 140 с.

Полухина В., Пярли Ю. Словарь тропов И. Бродского (на материале сборника «Часть речи»). Тарту: Изд-во Тартуского ун-та, 1995. 342 с.

Поцення Д. М. Словари языка писателя // Лексикография русского языка: учебник. СПб.: Факультет филологии и искусств СПбГУ, 2009. С. 589–659.

Поэт и слово. Опыт словаря / Под ред. В. П. Григорьева. М.: Наука, 1973. 456 с.

СЯД 2008 — Словарь языка Достоевского. Идиоглоссарий. Вып. 1 / Гл. ред. Ю. Н. Караулов. М.: Азбуковник, 2008. 964 с.

Тарасова И. А. Словарь ключевых слов поэзии Георгия Иванова. Саратов: Издательский центр «Наука», 2008. 208 с.

Туралина Н. А. Метафора В. Маяковского: Словарь. Таблицы. Комментарии. Белгород: Изд-во БелГУ, 1997а. 191 с.

¹³ БКа — «Братья Карамазовы» (Т. 15), БЛ — «Бедные люди», Ид — «Идиот», Пд — «Под-росток», ПН — «Преступление и наказание»; Δ ... Δ — блок примеров, включенных в Комментарии.

¹⁴ См., например: [Туралина 2007; 2008; Хизниченко, Крюкова 2018].

Туралина Н. А. Метафорический словарь поэзии начала XX века: проблемы и перспективы // Вестник Поморского университета. Сер.: гуманитарные и социальные науки. 2007. № 2. С. 90–94.

Туралина Н. А. Проблемы создания авторских словарей метафор // Вестник Санкт-Петербургского университета. 2008. Сер. 9. Вып. 4. С. 198–202.

Туралина Н. А. Словарь метафор А. Блока. Белгород: Изд-во БелГУ, 1997б. 34 с.

Туралина Н. А. Словарь образных средств С. Есенина. Белгород: Изд-во БелГУ, 1998. 87 с.

Туралина Н. А., Воротынцева М. А. Словарь тропов Ольги Славниковой. Белгород: ООО «ГНК», 2009.

Туралина Н. А., Чумаков А. Н. Словарь метафорических образов М. Пришвина. Белгород: ИП Данилюк, 2007. 226 с.

Фролова Ю. В. Материалы к словарю устойчивых образных сочетаний в произведениях В. П. Астафьева. Красноярск: РИО ГОУ ВПО КГПУ им. В. П. Астафьева, 2004. 252 с.

Хизниченко А. В., Крюкова Л. Б. Проект словаря перцептивных образов поэтического творчества Б. Л. Пастернака // Вопросы лексикографии. 2018. № 13. С. 44–57.

Шестакова Л. Л. Авторская лексикография на рубеже веков // Вопросы языкознания. 2007. № 6. С. 116–129.

Шестакова Л. Л. Русская авторская лексикография: Теория, история, современность. М.: Языки славянских культур, 2011. 464 с.

Шестакова Л. Л. (Рец.) Н. Н. Иванова, О. Е. Иванова. Словарь языка поэзии. Выразительные средства русской лирики конца XVIII — первой трети XX века. М.: Издательский центр «Азбуковник», 2015 // Русский язык в школе. 2016. № 9. С. 69–72.

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

SEMANTIC TRANSFORMATIONS OF A WORD AS AN OBJECT OF INTERPRETATION IN THE WRITER LEXICOGRAPHY

At the turn of the century, the genre of the dictionary of poetics, correlated with the concept of the transformation of the literary word, took shape in the Russian writer (author) lexicography. The foundations of the genre were laid by the experimental “Dictionary of the language of Russian Soviet Poetry”, the idea of which belonged to V. P. Grigoriev. In the published materials of this dictionary (small in volume), the experience of

describing different types of word transformations was proposed. Currently, the dictionary of poetics is represented mainly by dictionaries of images / tropes, reflecting semantic transformations of the word. Such dictionaries are systematized according to various differential features: by the number of authors described in dictionaries, by the generic affiliation of selected texts, by the object of description (one type of figurative means or their combination), etc. An important source in the study of the history of the language of literature, the evolution of its figurative structure are the composite dictionaries of poetics. Monographic dictionaries of this variety are aimed at recreating the figurative model of the world of an individual author or a fragment of such a model. The article gives examples of monographic dictionaries of poetics based on the material of the works of poets and prose writers of different times, characterizes the principles of their compilation, analyzes samples of dictionary entries. Attention is also paid to the explanatory dictionaries of the writer's language, which fix the semantic transformations of the word with the help of the labels of the corresponding content.

Key words: semantic transformation, trope, writer (author) lexicography, dictionary of poetics, dictionary entry.

References

Boltunov V. S. *Slovar' epitetov po poeticheskim proizvedeniyam Aleksandra Sergeevicha Pushkina* [Dictionary of epithets on the poetic works of Alexander Sergeevich Pushkin]. Omsk, Non-state educational institution of higher professional education "Omsk Humanitarian Academy" Publ., 2011. 427 p.

Frolova Yu. V. *Materialy k slovaryu ustoichivyykh obraznykh sochetanii v proizvedeniyakh V. P. Astaf'eva* [Materials for the dictionary of idioms in the works of V. P. Astaf'ev]. Krasnoyarsk, V. P. Astaf'ev Krasnoyarsk State Pedagogical Univ., 2004. 252 p.

Khiznichenko A. V., Kryukova L. B. [A project of the dictionary of perceptive images in B. L. Pasternak's poetic works]. *Voprosy leksikografii*, 2018, no. 13, pp. 44–57. (In Russ.)

Kozlova R. P., Chesnokova N. V. *Slovar' sravnenii S. N. Sergeeva-Tsensskogo* [Dictionary of S. N. Sergeyev-Tsensky's comparisons]. Tambov, Pershin R. V. Publ., 2008. 174 p.

Krasnyanskii V. V. *Slovar' epitetov Ivana Bunina* [Dictionary of Ivan Bunin's epithets]. Vol. 1–2. Yelets, Yelets State Univ. named after I. A. Bunin Publ., 2006.

Kupchik E. V. *Slovar' poeticheskikh obrazov Aleksandra Gorodnitskogo* [Dictionary of Alexander Gorodnitsky's tropes]. Tyumen', Yu. Mandrika Publ., 2006. 140 p.

Poet i slovo. Opyt slovarya [Poet and word. Experience of the dictionary]. V. P. Grigor'ev (ed.). Moscow, Nauka Publ., 1973. 456 p.

Polukhina V., Pyarli Yu. *Slovar' tropov I. Brodskogo (na materiale sbornika «Chast' rechi»)* [The dictionary of Brodsky's tropes: (on the basis of collection «Parts of Speech»)]. Tartu, Tartu Univ. Publ., 1995. 342 p.

Potsepnaya D. M. [Author dictionaries] *Leksikografiya russkogo yazyka: Uchebnik* [Lexicography of the Russian language: A guide]. St. Petersburg, Faculty of Philology and Arts of St. Petersburg State Univ. Publ., 2009. Pp. 589–659. (In Russ.)

Shestakova L. L. [Lexicography of the Russian authors' language at the crossroads of the centuries]. *Voprosy jazykoznaniya*, 2007, no. 6, pp. 116–129. (In Russ.)

Shestakova L. L. *Russkaya avtorskaya leksikografiya: Teoriya, istoriya, sovremenost'* [Russian author's lexicography: Theory, history, modernity]. Moscow, Yazyki Slavyanskikh Kul'tur Publ., 2011. 464 p.

Shestakova L. L. [Review of: N. N. Ivanova, O. E. Ivanova. A dictionary of the language of poetry. Expressive means of the Russian lyrics of the late XVIII — first third of the XX century. Moscow, Azbukovnik, 2015]. *Russkii yazyk v shkole*, 2016, no. 9, pp. 69–72. (In Russ.)

Shipulina G. I. *Slovar' yazyka Esenina. Imya sushchestvitel'noe* [Dictionary of Yesenin's language. The noun]. Baku, Mutardzhim Publ., 2013. 588 p.

Slovar' yazyka Dostoevskogo: Idioglossarii [Dostoyevsky's language dictionary: Idioglossary]. Yu. N. Karaulov (ed.). Vol. I. Moscow, Azbukovnik Publ., 2008. 964 p.

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

Turanina N. A. *Metafora V. Mayakovskogo: Slovar'. Tablitsy. Kommentarii*. [V. Mayakovsky's metaphor: Tables. Comments]. Belgorod, Belgorod State Univ. Publ., 1997a. 192 p.

Turanina N. A. [Metaphorical vocabulary of poetry of the early XX century: Problems and prospects]. *Vestnik Pomorskogo universiteta. Seriya: gumanitarnye i sotsial'nye nauki*, 2007, no. 2, pp. 90–94. (In Russ.)

Turanina N. A. [Problems of creation of author dictionaries of metaphors]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta*. 2008, 9, no. 4, pp. 198–202. (In Russ.)

Turanina N. A. *Slovar' metafor A. Bloka* [Dictionary of A. Blok's metaphors]. Belgorod, Belgorod State Univ. Publ., 1997b. 34 p.

Turanina N. A. *Slovar' obraznykh sredstv S. Esenina* [Dictionary of S. Yesenin's tropes]. Belgorod, Belgorod State Univ. Publ., 1998. 87 p.

Turanina N. A., Vorotyntseva M. A. *Slovar' tropov Ol'gi Slavnikovoi* [Dictionary of Olga Slavnikova's tropes]. Belgorod, GNK Publ., 2009.

Turanina N. A., Chumakov A. N. *Slovar' metaforicheskikh obrazov M. Prishvina* [Dictionary of M. Prishvin's metaphorical tropes]. Belgorod, Danilyuk Publ., 2007. 226 p.

Н. А. Ребецкая

Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН

(Россия, Москва)

n.reb@mail.ru

ИМЕНА СОБСТВЕННЫЕ КАК НАРИЦАТЕЛЬНЫЕ В ТВОРЧЕСТВЕ А. П. ЧЕХОВА

В статье представлен обзор случаев апеллятивации в творчестве А. П. Чехова, включающем беллетристику, драму, а также письма, путевые очерки и публицистику. Подобные случаи рассматриваются в разных аспектах: с точки зрения формы выражения, семантического класса денотата, ономастического класса исходных имен (антропонимов — с разделением на имена известных людей, литературных персонажей и прочих антропонимов — и топонимов), а также стилистических особенностей. Специальное внимание уделено аффиксальным образованиям от имен собственных в нарицательном значении. Уникальность данного исследования заключается, во-первых, в использовании в качестве инструмента анализа разработанной автором поисковой системы базы данных Словаря языка А. П. Чехова, позволяющей осуществлять выборку подкорпусов имен собственных, в том числе в переносном значении, вместе с контекстами для всех произведений писателя, входящих в Полное собрание сочинений в 30 томах, во-вторых, в исследовании случаев апеллятивации не только в художественной литературе, но и в других жанрах, что также доступно благодаря интерактивным возможностям Словаря, в котором весь корпус разбит по жанрам.

Ключевые слова: имя собственное, имя нарицательное, апеллятивация, словарь языка автора, антономасия.

Любое имя собственное может со временем приобрести дополнительные коннотации, оно перестает быть связанным с одним сколько-нибудь определенным денотатом (например, историческим лицом, литературным или мифологическим персонажем) и делается типичным для многих похожих друг на друга лиц, местностей и т. п. Типичность может проявляться как в лексическом содержании, так и в моделях имен. Например, *Агашки*, *Грушки* у Чехова — это представительницы простонародья, русские крестьянки, а *Шмидты*, *Миллеры*, *Шульцы* — немцы:

Крепостные помещики сохраняли свою производительную силу и оплодотворяли Агашек и Грушек вплоть до той минуты, когда их в глубокой

старости хватал кондрашка. (1355. А. С. СУВОРИНУ 11 ноября 1893 г. Мелихово);

Еще в прошлом году она жила в Пруссии, где мыла полы, варила герру пастору Biersoupe и нянчила маленьких Шмидтов, Миллеров и Шульцев... (САЛОН ДЕ ВАРЬЕТЕ).

Топонимы, превращаясь в имена нарицательные, обычно приобретают такие общие значения, как «захолустье, дикое место», «цивилизация», «живописное место»:

Вот так почаще бы нам собираться да рассуждать. А то живешь-живешь в этой глуши, никакого образования, ни клуба, ни общества — Австралия, да и только! (НАДЛЕЖАЩИЕ МЕРЫ).

Хоть и купчихи они, хоть Азия, а все же есть своеобразная прелесть, и день-два в неделю можно провести здесь со вкусом... (НЕНАСТЬЕ).

В Иркутске рессорные пролетки. Он лучше Екатеринбурга и Томска. Со всем Европа. (832. ЧЕХОВЫМ 6 июня 1890 г. Иркутск).

Жил я в последнее время в донской Швейцарии, в центре так называемого Донецкого кряжа: горы, балки, лесочки, речушки и степь, степь, степь... (268. Н. А. ЛЕЙКИНУ 5 мая 1887 г. Рагозина Балка).

Следствием узуального закрепления связи назывного и предметно-логического значения слова может быть включение его в толковый словарь. К таким словам относятся, например, *бедлам*, *донкихот*, *донжуан*, *цербер*, *ванька*, ср.:

Около Кремля он нанял ночного ваньку. — На Якиманку! — скомандовал он (ВАНЬКА).

Раздаются звуки поцелуя, и в карман цербера с приятным звоном падает новая «малая толика» (ЛИСТ).

В соответствии с семантическим классом денотата можно выделить следующие типы апеллятивации:

Лицо -> лицо

Славен он был не столько богатством и широтою земель, сколько характером. Он был Дон-Жуан-с. — А что значит Дон-Жуан? — Это обозначает, что он до женского пола большой Дон-Жуан был. Любил вашего брата. Все свое состояние на женский пол провалил (ОТСТАВНОЙ РАБ).

Здесь переносное значение слова — «распутник».

Затем умирает от чахотки сын, медик 4 курса, отличный малый, Геркулес, надежда семи... (898. А. С. СУВОРИНУ 31 января 1891 г. Москва).

Значение — «силач».

Лицо -> вещь

Короче, где радость по заказу, где купленный восторг, лесть, словоблудие, где пресыщение, тунейадство и свинство, там вы всегда найдете вдову Кликко. Нет, подальше от шампанского! (ШАМПАНСКОЕ).

Значение — «вино».

В двух крошечных комнатах стоят 2 девических ложа и колыбель. Из-под кровати наивно и уютно выглядывают **Яковы Андреичи** (255. ЧЕХОВЫМ 7 апреля 1887 г. Таганрог).

Авторское значение (из семейных слов Чеховых) — «судно» (медицинское).

Лицо -> состояние

Это **кичевщина** — нежелание людей одного и того же лагеря понять друг друга (36. Ал. П. ЧЕХОВУ 20-е числа февраля 1883 г. Москва).

Значение раскрывается в контексте.

Место -> место

У тебя здесь настоящий **Бедлам!** Лесничий этот, Сычиха, Франц, помещанный на картах, влюбленный старик, экзальтированная девушка, спившийся граф... (ДРАМА НА ОХОТЕ).

Значение — «сумасшедший дом».

Место -> состояние

Справа видел я водную массу, слева ласкала мой взгляд молодая, весенняя листва дубового леса, а между тем мои щеки переживали **Сахару**. «Быть грозе!» — подумал я, мечтая о хорошем, холодном ливне... (ДРАМА НА ОХОТЕ).

Значение — «жара».

Местность -> место

Отчего ты, говорю, урядник, начальству знать не даешь? Может, этот утопный покойник сам утон, а может, тут дело **Сибирью** пахнет. Может, тут уголовное смертоубийство... (УНТЕР ПРИШИБЕЕВ).

Значение — «место ссылки».

Лицо -> животное

Мосье **Енот**, — обратился я к доктору, — сколько у нас в уезде больниц? — **Соболь**... — поправила жена. — Две-с, — ответил **Соболь** (ЖЕНА).

В последнем примере мы наблюдаем окказиональную апеллятивацию (герой рассказа ассоциирует фамилию с животным, затем происходит замена денотата другим из того же семантического класса, а затем — обратный процесс — онимизация: название животного заменяется фамилией. В результате *соболь* превращается в *енота*). С помощью такого приема создается комический эффект.

Антон Чехов в своих произведениях широко пользуется тропом, состоящим в метафорическом применении собственного имени — и по случайному совпадению он называется «антономасия» — для характеристики персонажей, создания комического эффекта. Этот стилистический прием у писателя в разное время был объектом исследования ряда авторов [Колоколова 1970; Хазагеров 1988; Кожевникова 2011] и в нашей работе подробно не рассматривается.

Наиболее популярные формы выражения процесса перехода онима в апеллятив — это:

а) написание слова со строчной буквы:

- 1) *Бог знает, быть может, это небрежное, презрительное обращение и было одной из причин его сильного, неотразимого обаяния на деревенских **дульциней**. Он был красив и строен, в глазах его всегда, даже при взгляде на презираемых им женщин, светилась тихая ласковость (АГАФЬЯ);*
- 2) *...этим храмом не побрезговал даже такой театральный **геркулес**, как Поссарт. Немецкий театр, благодаря Парадизу, стал чуть ли не лучшим театром в Москве (ОСКОЛКИ МОСКОВСКОЙ ЖИЗНИ);*

б) употребление множественного числа вместо единственного:

- 1) *Поклон тете. Зачем ты возвратил мне 6 рублей, которые остались после покупок? Ах вы скупердяи, **Плюшкины**, жиды!! Можно ли считаться копейками? Это не по-родственному. Твой А. Чехов (189. А. А. ДОЛЖЕНКО 29 июля 1891 г. Богимово);*
- 2) *Жалкое он создание! А между тем было когда-то время, когда он чуть было не сделался товарищем и братом людей, которым он поклонялся и которых любил больше жизни. (Он не мог не любить людей, которые бывают иногда **Гамлетами** и **Францами Моор!**) (БАРОН);*
- 3) *Я, обскурант и рутинер, осмелился употребить в официальной бумаге выражения, оскорбительные для таких непогрешимых **Гладстонов**, как наш участковый мировой судья Кузьма Григорьевич Востряков и Владимир Павлович Владимиров (ИЗ ОГНЯ ДА В ПОЛЫМЯ);*

в) использование в сочетании с неопределенными местоимениями (что характерно для беллетристики):

- 1) *Не имел я ни связей с полководцами, ни родни знатной. Не был я ни писателем, ни **Рафаэлем** каким-нибудь, ни философом... (В ПРИЮТЕ ДЛЯ НЕИЗЛЕЧИМО БОЛЬНЫХ И ПРЕСТАРЕЛЫХ);*
- 2) *Кричит, рычит, ломается, корчит из себя какого-то **Бонапарта**, не дает слова сказать... черт его знает! Какие-то величественные жесты, генеральский смех (ИМЕНИНЫ).*

Особый раздел рассматриваемой лексики представляют производные от именных основ, перешедших в разряд нарицательных, большинство из которых — окказионализмы, встречающиеся у Чехова почти во всех жанрах:

- 1) *Имею честь просить уважаемого г. Мансфельда сочинить мне для домашнего обихода четыре комедии, три драмы и две трагедии **погамлетистее**, на каковой предмет по изготовлении их вышлю три рубля. Сдачу прошу переслать почтовыми марками (ПИСЬМА);*

- 2) *Блины будут, закуска... на извозчика получишь. Поедем, душа! Разведи там, на могиле, какую-нибудь мантифоллю **поцицеронистей**, а уж какое спасибо получишь!* (ОРАТОР);
- 3) *Ясно, что новые, **аракчевские** мысли сидят во мне не случайно и не временно, а владеют всем моим существом* (СКУЧНАЯ ИСТОРИЯ);
- 4) *...я хочу сказать, что вы смотрите на всех людей **по-наполеоновски**, как на мясо для пушек* (КНЯГИНЯ);
- 5) *Кто бы мог подумать, что Ваша книжка даст случай этому беспардонно-му критику упомянуть о германском милитаризме, **бисмарковщине**...* (83. Н. А. ЛЕЙКИНУ 23 августа 1884 г. Воскресенск);
- 6) *...полгода на этажерке валяется письмо одного порядочного человека, валяется без ответа, а ради ответа только и было писано. **Балалаечней** (от фамилии Балалайкин, персонажа очерков М. Е. Салтыкова-Щедрина, готового на любые интриги и заведомую ложь) нашего братца трудно найти кого другого* (36. Ал. П. ЧЕХОВУ 20-е числа февраля 1883 г. Москва);
- 7) *Курилов — солидность, статность и **бельведерство**, повышенные в квадрат. Галантен и изящен* (ОСКОЛКИ МОСКОВСКОЙ ЖИЗНИ);
- 8) ***Шпекинство** почтмейстера Перова подтверждается показанием свидетеля Симакова, корреспонденции которого в редакциях «почему-то» не получались* (ОСКОЛКИ МОСКОВСКОЙ ЖИЗНИ).

Подробнее об особенностях употребления подобных окказионализмов в разных жанрах см. ниже.

Случаи апеллирования были исследованы по четырем жанрам: «беллетристика» (в которую включены и драматические произведения), «письма», «путевые очерки», «публицистика».

В таблице приведено процентное распределение этих случаев в соответствии с ономастическим классом исходных имен: антропонимов (с разделением на имена известных людей, литературных персонажей и прочих антропонимов) и топонимов.

Таблица. Распределение исходных ономастических классов по жанрам (%)

Жанр	Известные имена	Имена лит. персонажей	Прочие антропонимы	Топонимы
Беллетристика	32	42	23	3
Письма	60	13	18	9
Путевые очерки		34		66
Публицистика	43	26	13	18

Из таблицы видно, что антропонимы, относящиеся к литературным персонажам, характерны для беллетристики и драмы (42 %):

- 1) *...изучаю на вас современных **Чацких** и... я понимаю вас! Если бы вам было весело, если бы не было так бездельнически скучно, то, поверьте, вы не*

*трогали бы моего отца. Вы, господин **Чацкий**, не правды ищете, а увеселяетесь, забавляетесь...* (БЕЗОТЦОВЩИНА);

- 2) *Мой муж ревнив, это **Отелло**, но ведь мы постараемся вести себя так, что он ничего не заметит* (ИОНЫЧ);
- 3) *Через прислугу посылать тоже нельзя, потому что твой **Собакевич** на верное держит в ежовых горничную и лакея...* (МЕСТЬ).

Большее здесь по сравнению с другими жанрами количество имен известных литературных персонажей в переносном значении объясняется тем, что произведения данного жанра рассчитаны на широкий круг читателей, хорошо знакомых с именами, которые в силу особенностей характера персонажа стали нарицательными.

В этом же жанре по сравнению с остальными велик процент образований от прочих антропонимов:

- 1) *...я еврейка до мозга костей, без памяти люблю **Шмулей** и **Янкелей**, но что мне противно в нашей семитической крови, так это страсть к наживе* (ТИНА);
- 2) *Человек молодой, здоровый, красивый, а норовит играть какого-нибудь **Свистюлькина** или **Пицалочкина**, что полегче и райку нравится, а чтоб за классические роли браться, того и в мечтах нет* (КРИТИК).

В письмах 60% употреблений составляют переносные образования от имен известных людей:

- 1) *Вторым был Зола. И вот теперь его судят. Да, Зола не **Вольтер**, и все мы не **Вольтеры**, но бывают в жизни такие стечения обстоятельств, когда упрек в том, что мы не **Вольтеры**, уместен менее всего* (2248. А. С. СУВОРИНУ 6 (18) февраля 1898 г. Ницца);
- 2) *...на свой счет устроил бы в голодающих губерниях перепись, посадил бы в каждой волости **Кеннана**, платя ему по 40 руб. суточных, — и вышел бы толк* (1058. Е. П. ЕГОРОВУ 11 декабря 1891 г. Москва);
- 3) *...за утонченных развратников, блудников и пьяниц слынут не **Сиксты** и не **Менделеевы**, а поэты, аббаты и особы, исправно посещающие посольские церквы* (650. А. С. СУВОРИНУ 7 мая 1889 г. Сумы).

В этом же жанре много производных от подобных имен:

- 1) *Избегайте популярных сюжетов. Как ни тупоголовы наши гг. редакторы, но уличить их в незнании парижской литературы, а особливо **мопассановщины**, труд нелегкий* (193. М. В. КИСЕЛЕВОЙ 29 сентября 1886 г. Москва);
- 2) *Вся московская живописующая и **рафаэльствующая** юность мне приятельски знакома... Через юность нетрудно добраться к заходящим светилам...* (154. Л. Н. ТРЕФОЛЕВУ);

- 3) *У нас природа грустнее, лиричнее, левитанистее, здесь же она — ни то ни се, точно хорошие, звучные, но холодные стихи* (1405. Л. С. МИЗИНОВОЙ 27 марта 1894 г. Ялта).

Преобладание таких окказионализмов (и вообще окказионализмов в письмах) также можно объяснить спецификой жанра, поскольку Чехов часто вступал в заочную полемику со своими адресатами, в основном людьми образованными, рассуждал, делал обобщения, кратко и метко характеризуя то или иное явление. И здесь он не был ограничен цензурой.

Вот еще примеры окказиональных образований из писем: *чичеронствовать, чмыревщина, чоховщина, лейковщина, бисмарковщина, эмилиепуство.*

В путевых очерках, как и следовало ожидать, больше всего переносных образований от топонимов (66 %):

- 1) *Сами поселенцы зовут свое селение также **Варшавой**, так как в нем много католиков;*
- 2) *...сильное течение запирает вход для Такоэ, и эта тоже выходит из берегов; то же происходит и с мелкими речками, впадающими в Такоэ. Галкино-Враское представляет из себя тогда **Венецию** и ездят по нем на аинских лодках;*
- 3) *Все, что есть в этом шумном и голодном **Париже** увлекающегося, пьяного, азартного, слабого, когда хочется выпить, или сбить краденое, или продать душу нечистому, идет именно в Слободку.*

В публицистике преобладают употребления переносные от известных имен (43%), в основном это производные, окказионализмы. Для данного жанра вообще характерны неологизмы, эмоционально-оценочные слова, разговорная лексика. Этому способствует и лаконизм Чехова, умение одним словом охарактеризовать то или иное явление:

- 1) *...пахнет карболкой, йодоформом и уксусной эссенцией, ибо оба они drogисты, оба ядовитых дел мастера. Имя первому Феррейн, имя второму Келлер — имена настолько славные в **брокеристом** и **альфонс-раллейном** смысле, что обладатели их могут ехать без паспорта, куда угодно;*
- 2) *...не повезло бывшему (уже!) антрепренеру г. Коршу. Он купит — и из «Русского», с **бисмарковским** бессердечием, сделает «Немецкий»;*
- 3) *Москва, несмотря на свое **охотнорядство**, занялась в последнее время науками: археологией и антропологией. В Теплых рядах гроб выкопали. На Тверской в доме Толмачева выкопали целую Помпею...*

Таким образом, принадлежность апеллятивов к тому или иному исходному ономастическому классу в большинстве случаев можно объяснить спецификой жанра.

Итак, мы рассмотрели особенности такого пласта чеховской лексики, как имена собственные в переносном значении. У Чехова подобные слова присутствуют

во всех жанрах, и они у него яркие, оригинальны и разнообразны. Дополняясь новыми оттенками смысла, расширяя свое значение, они способствуют обогащению словарного состава языка. В своих художественных произведениях писатель использует их в качестве стилистического средства для характеристики персонажей, создания комического эффекта.

Инструментом для анализа послужила разработанная нами поисковая система базы данных Словаря языка А. П. Чехова [Ребецкая, Шайкевич 2022], позволяющая выбрать из представленных в базе подкорпусов имена собственные, в том числе с пометой «переносное».

Литература

Кожевникова Н. А. Стиль Чехова. М.: Азбуковник, 2011. 486 с.

Колоколова Л. И. Ономастика в художественной речи А. П. Чехова: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Киев: Киевский гос. ун-т, 1970. 23 с.

Ребецкая Н. А. Шайкевич А. Я. Словарь языка Чехова и проблемы авторской лексикографии. М.: Издательский Дом ЯСК, 2022. 480 с.

Хазагеров Т. Г. Стилистические функции антономасии и трудности ее выявления в рассказах А. П. Чехова // Языковое мастерство А. П. Чехова. Баскакова Л. В. (отв. ред.). Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовского ун-та, 1988. С. 5–11.

N. M. Rebetzkaya

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

(Russia, Moscow)

n.reb@mail.ru

PROPER NAMES AS COMMON NAMES IN THE WORKS OF A. P. CHEKHOV

The article gives an overview of cases of appellation in the works of A. P. Chekhov, including the corpus of fiction, drama, letters, travel essays, and journalism. Such cases are considered in different aspects: from the point of view of the semantic class of the denotate, the form of expression, occasional use, stylistic function, the onomastic class of the original names (anthroponyms — with the division into the names of famous people, literary characters and other anthroponyms — and toponyms). Particular attention is paid to affix formations from proper names in the appellative meaning. The genre differences of some aspects are considered. The tool for analysis was the program “Dictionary of the language of A. P. Chekhov” which allows you to search for proper names, including those in the figurative meaning, in all the mentioned subcorpus.

Key words: proper name, common noun, appellation, dictionary of the author’s language, antonomasia, genre subcorpus.

References

Khazagerov T. G. [Stylistic functions of antonomasia and difficulties of its identification in the stories of A. P. Chekhov]. *Linguistic mastery of A. P. Chekhov*. Baskakova L. V. (ed.). Rostov-on-Don, Rostov Univ. Publ., 1988, pp. 5–11. (In Russ.)

Kozhevnikova N. A. *Stil' Chekhova*. [The style of A. P. Chekhov], Moscow, Azbukovnik Publ., 2011. 486 p.

Kolokolova L. I. *Onomastika v khudozhestvennoi rechi A. P. Chekhova. Avtoref. kand. diss.* [Onomastics in the belles-lettre style of A. P. Chekhov. Author's abstract of the cand. philol. sci. diss.]. Kiev, 1970. 23 p.

Rebetskaya N. A. Shaykevich A. Ya. *Slovar' yazyka Chekhova i problemy avtorskoi leksikografii* [Dictionary of the language of A. P. Chekhov and problems of author's lexicography] Moscow, Izdatel'skii Dom YaSK Publ., 2022. 480 p.

И. А. Тарасова

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

СЕМАНТИЧЕСКИЕ ПРЕОБРАЗОВАНИЯ В ПОЭТИЧЕСКОМ МАКРОКОНТЕКСТЕ И ИХ ОТРАЖЕНИЕ В АВТОРСКОМ СЛОВАРЕ

В статье представлен опыт фиксации индивидуально-авторских значений в «Словаре ключевых слов поэзии Георгия Иванова». Два типа контекстного окружения ключевой лексемы различаются нами по функциональному параметру: микроконтекст реализует «ближайшее» значение слова, макроконтекст — его поэтический смысл. Под семантическими преобразованиями в поэтическом макроконтексте понимается, прежде всего, процесс образования индивидуально-авторской символики. Механизм символообразования запускается повтором устойчивых ассоциаций, связанных с одним из ключевых образов поэтического мира, и их закреплении в семантической структуре имени художественного концепта. Ориентация на концепт заставляет искать способы отражения в авторском словаре не только системы значений, но и авторских смыслов ключевых лексем — номинаторов концепта, а значит — задаваться вопросом о текстовой функции языковой единицы, следить не только за синтагматическими, но и за парадигматическими преобразованиями художественной семантики. Автор статьи полагает, что при всем многообразии авторских ассоциаций, основные пучки смысловых приращений конечны, и они могут быть зафиксированы в лексикографической форме. В число словарных помет включена тезаурусная функция «символ», употребляемая как в отношении традиционных (*роза, черный*), так и в отношении индивидуально-авторских символов (*звезда, закат*). Воссозданию структуры макроконтекста служат отсылочные толкования, тезаурусные функции синтагматического и парадигматического типов. В статье показано, что по мере возникновения незуальных символических ассоциаций возрастает роль макроконтекста в процессе их обнаружения и экспликации.

Ключевые слова: идиостиль, макроконтекст, микроконтекст, поэтическая лексикография, Г. Иванов.

Традиционно в авторских словарях толкование слов ориентировано на ближайшее окружение лексемы; для иллюстрации выявленного значения приводится соответствующий микроконтекст. Вопрос о возможности фиксации в словарях языка писателей «дальнейших» значений, в том числе символических, является спорным [Пильщиков 2012]. В результате семантические трансформации, не имеющие очевидной опоры в микроконтексте, но чрезвычайно важные в проекции на когнитивную картину мира писателя, в словарях, как правило, не отражаются. Мы полагаем, что при всём многообразии авторских ассоциаций, основные пучки смысловых приращений, связанных с каждым денотатом художественного мира, конечны, и они могут быть зафиксированы в лексикографической форме. Методологически важным представляется: 1) эксплицировать различия между микро- и макроконтекстом, важные для поэтической лексикографии; 2) установить, с какими типами семантических преобразований они связаны; 3) предложить возможные пути отражения этих преобразований в словарной статье. Теоретические положения апробированы нами в процессе составления «Словаря ключевых слов поэзии Георгия Иванова» [Тарасова 2008], поэтому в процессе изложения используются материалы этого словаря (далее также — Словарь) и поэтические тексты Г. Иванова [Иванов 1994].

Различия между микроконтекстом и макроконтекстом носят не столько количественный, сколько качественный характер. Полагаем, что для их разграничения может применяться функциональный параметр, при этом должен учитываться тип значения интересующего нас слова.

Если слово употреблено в прямом значении, будем понимать под микроконтекстом словесное окружение лексемы, в котором реализуются основные синтаксические валентности слова: «Над озером *закат* янтарен» [Иванов 1994: 104]; «Все *розы* увяли, и пальма замерзла...» [Иванов 1994: 568]. В приведенных стихотворных строчках микроконтекст реализует прямое номинативное значение слов, которые называют соответствующие художественные денотаты (по аналогии с тем, что значение слова общенародного языка есть отражение предметов и явлений окружающего мира): *закат* — «окраска, освещение неба над горизонтом при заходе солнца» [Словарь русского языка 1999, 1: 525]; *роза* — «декоративный кустарник с крупными махровыми, обычно ароматными, цветками разнообразной окраски и со стеблями, покрытыми шипами, а также цветки этого растения» [Словарь русского языка 1999, 3: 726].

Однако ключевые слова обладают мощным тропеическим потенциалом, и большинство их употреблений в поэзии Г. Иванова — образные. Что считать микроконтекстом в случае переносного, образного употребления? Видимо, словесное окружение, которое позволяет идентифицировать денотат художественного мира. Например, в отрыве от контекста метафорические словосочетания *розы заката* и *закатные розы* являются синонимичными как члены одной образной поэтической парадигмы *закат* — *цветок*, где в метафорический фокус попадает цвет заката и его красота. Однако микроконтекст двусловной синтагмы нельзя считать достаточным

для обнаружения денотативной соотнесенности: в текстах Г. Иванова эти словосочетания отнюдь не называют один и тот же денотат. В стихотворении «Это только бессмысленный рай...» *закатные розы* действительно служат метафорическим обозначением заката:

Задыхайся, душа, и сгорай,
Как *закатные розы* горят... [Иванов 1994: 514].

В Словаре этот стихотворный пример помещен в словарную статью «Роза» под рубрикой *образно, о закате* [Тарасова 2008: 129].

В стихотворении «Мы дышим предчувствием снега и первых морозов...» генитивная метафора *роза заката* отсылает не к природной сущности, а к артефакту:

А небо пустынно, и запад томительно розов,
Как нежные губы, что тронуты краской Дорэна.
Желанные губы подкрашены *розой заката* [Иванов 1994: 490].

Здесь *розы заката* — оригинальная перифраза губной помады («Дорэн» — марка губной помады). Микроконтекст шире, чем в первом примере, и включает несколько строк, в которых синонимизируются два образных выражения, скрывающие один предмет, — метонимическое (*краска Дорэна*) и метафорическое (*роза заката*).

Мы видим, что объем микроконтекста является нестабильной, подвижной величиной. Семантические преобразования в микроконтексте охватывают два основных типа образных употреблений — метафору и метонимию — и базируются на поэтической синтагматике. В противоположность этому, макроконтекст в нашем понимании функционально связан с процессом образования индивидуально-авторской символики, и этот процесс объединяет синтагматику и парадигматику. Механизм символаобразования запускается повтором устойчивых ассоциаций, связанных с одним из ключевых образов поэтического мира, и их закреплением в семантической структуре имени художественного концепта. Предлагаем границу между микроконтекстом и макроконтекстом провести на основе функционального признака: микроконтекст реализует «ближайшее» значение слова или указывает на поэтический денотат; макроконтекст реализует его поэтический смысл, его «дальнейшее» — чаще всего символическое значение.

Заметим, что семантические преобразования слова по символическому типу начинаются уже в микроконтексте.

Так, образ *закатных роз* из стихотворения «Это только бессмысленный рай...» приобретает трагические коннотации, индуцированные глаголами со значением конца (*задыхайся, сгорай*). В сознании читателя они поддерживаются традиционной символикой заката: «Закат <...> 3. *перен.* Конец, исход» [Словарь русского языка 1999, 1: 525].

В образе *розы заката* («Желанные губы подкрашены розой заката»), напротив, актуализируются традиционные символические ассоциации: *роза* — любовь, красота; «отсвет» этих ассоциаций падает и на лексему *закат*. Однако расширение

контекста приводит к углублению поэтической семантики: закат — не только знак красоты, он сохраняет традиционную символику смерти, которая накладывается на оптимистический, витальный микроконтекст:

С зеленой земли, где друг друга любили когда-то
Мы снова вернулись сюда — неразлучные тени...
В стоячей воде отражается месяц Эреба... [Иванов 1994: 490].
(Эреб — в древнегреческой мифологии: часть Аида, обитель мертвых).

Наши наблюдения показывают, что ключевым символам Г. Иванова присуща амбивалентность и внутренний антиномизм, которые раскрываются только в макроконтексте стихотворения, цикла, книги или даже всего творчества поэта.

Так, слово *звезда* изначально обладает традиционной символикой, закрепленной в переносном употреблении: «Звезда <...> 1. Небесное тело <...> || *перен.* Судьба, участь; счастье, удача» [Словарь русского языка 1999, 1: 600]. В русле этой символики развивается индивидуально-авторское значение лексемы у Г. Иванова: звезда — символ красоты, счастья, высокого, неземного [Тарасова 2008: 90]. Наличие у этого слова-символа полярных смыслов (счастье и смерть) обнаруживается только в пространстве единого текста эмигрантской лирики поэта, т. е. глобального макроконтекста. *Звезда* у позднего Г. Иванова является постоянным атрибутом мотива смерти — но для доказательства этого в Словаре приходится цитировать десятки стихотворений Г. Иванова фактически целиком, так как индивидуально-авторская символика создается контекстом всего стихотворения путем индуцирования и актуализации соответствующих сем в структуре образа.

Возникает проблема: какими лексикографическими средствами зафиксировать регулярные символические ассоциации в авторском словаре?

Основной способ фиксации символической ассоциации — это эксплицированное словарное толкование.

Однако прежде всего лексикографу нужно ответить на вопрос: является ли выявленный смысл смерти/красоты/счастья присущим самим символам (роза, закат, звезда) и, следовательно, он должен квалифицироваться в словаре как *значение*, или только «наводится» контекстом, в силу чего возможно говорить только о коннотации (в этом случае используется помета «совмещ.», подразумевающая совмещение основного значения ключевого слова и его поэтического сознания в форме коннотации)? Полагаем, ответ зависит от нескольких факторов (применительно к символу розы они были впервые выявлены Н. А. Шабановой [Шабанова 2000]).

1) Укладываются ли обнаруженные ассоциации в границы традиционной символики, где этот смысл зафиксирован на уровне поэтического дискурса и только актуализируется в контексте. Примеры: «Амур не изменяет позы, И заплели со всех сторон Неувядающие розы Антуанетты медальон» [Иванов 1994: 101] (роза — традиционная эмблема любви); «Голова тяжела, и над ней Розовеет закат, о, последний, быть может... Все нежней, и нежней, и нежней» [Иванов 1994: 281] (закат — традиционный символ смерти). Традиционные символические ассоциации безусловно выделяются как значения.

2) В каком типе контекстов реализуется символическая ассоциация. Вслед за Л. Н. Синельниковой, мы говорим о контекстах двух типов: эмпирический контекст (у Синельниковой он назван сенсорно-эмпирическим сегментом, который содержит описание события, эпизода, «как бы самой действительности» [Синельникова 2019: 22]) и метафизический контекст (в терминологии Синельниковой — ментальный сегмент, принадлежащий идеальному, трансцендентному плану, плану «чистой» мысли). Именно во втором типе контекстов слово явно обнаруживает свой поэтический, концептуальный смысл.

В контекстах эмпирического типа символическое значение присутствует в форме коннотации, прямого номинативного употребления. Они сопровождаются пометой *совмещ.* с указанием на номер символического значения. Например:

Дымные пятна соседних окон,
Розы под ветром вздыхают и гнутся...
Если б поверить, что жизнь это сон,
Что после смерти нельзя не проснуться... [Иванов 1994: 565]
(совмещ. 4 <символ земной красоты, вечной любви и жизни>,
5 <символ смерти>).

В этом фрагменте мы наблюдаем переход от сенсорно-эмпирического сегмента к ментальному, который изменяет наше восприятие лирической ситуации, придает ей трансцендентный смысл, и *розы* — при повторном прочтении — приобретают символические коннотации.

Напротив, первое стихотворения сборника «Розы» относится к контекстам метафизического типа. В первой же строфе обнаруживается авторская экзистенциальная символика ключевых образов:

Над закатами и розами —
Остальное — все равно —
Над торжественными звездами
Наше счастье зажжено... [Иванов 1994: 255].

Символы *розы* и *заката* объединяются в синтагму на основе общих символических компонентов (земная красота, любовь, счастье и жизнь), что доказывается их противопоставлением во второй строфе их поэтическому опозиту — «мировому торжеству» как атрибуту ивановской вечности. Символическое уподобление звезд и счастья осуществляется за счет приписывания им общего предиката — *зажжено*.

Метафизический контекст можно считать контекстом «сильного» типа для экспликации символических ассоциаций. Он в явном виде разрывает рамки привычной человеческой логики и переводит лирический сюжет во временной, абстрактно-обобщенный план. Именно такие контексты являются базой для выделения обобщенно-символических значений.

В «Словаре ключевых слов поэзии Георгия Иванова» символические значения (смыслы) даны наравне с прямыми номинативными значениями. Так, словарная статья «Роза» включает 6 значений: первое — прямое номинативное (цветок),

второе и третье — традиционно-поэтические (эмблема любви, мистический символ) и еще три индивидуально-авторских значения (4. символ земной красоты, вечной любви и жизни; 5. символ смерти; 6. символ поэзии) [Тарасова 2008: 128]. Шесть значений в статье «Закат»: четыре номинативных, совпадающих со значениями и их оттенками в общеязыковом употреблении; одно традиционно-поэтическое и одно индивидуально-авторское (символ возможного счастья, мировой красоты, существующей наперекор смерти) [Тарасова 2008: 69].

3) Насколько частотны ассоциации, на основе которых формируется индивидуально-авторское символическое значение (например, закат — символ красоты). Определить это можно только путем обращения к широкому контексту — макроконтексту всего творчества поэта.

Для фиксации постоянных ассоциаций важны число и полнота контекстов, где они проявляются. В Словаре нами приводятся фактически все контексты с доминантной символической ассоциацией. Систематизация этих контекстов — дополнительный ресурс для демонстрации существующей символической ассоциации и ее актуальности для поэта.

Наконец, еще одну возможность для фиксации символических ассоциаций в «Словаре ключевых слов поэзии Георгия Иванова» как словаре тезаурусного типа предоставляет использование синтагматических и парадигматических тезаурусных функций (регулярных семантических отношений между ключевым словом и его лексическими партнерами), прежде всего функции (словарной пометы) «символ», употребляемой как в отношении традиционных (*роза, черный*), так и в отношении индивидуально-авторских символов (например, *звезда, роза, закат*).

В числе других функций наиболее частотны синтагматические (предикат, эпитет, образ сравнения) и парадигматические (ассоциат, симиляр, оппози́т) лексические функции.

Так, для экспликации символического значения «роза — символ смерти» используются тезаурусные функции ассоциаты (черный, полночь, могила, смерть), симиляры (звезда, сиянье). Для иллюстрации значения «роза — символ земной красоты, вечной любви и жизни» привлекаются функции ассоциаты (жизнь, счастье, весна, радость), симиляры (закат, звезды), оппози́ты (тьма, полночь, ночь).

Проведенное исследование позволяет сделать следующие выводы.

1. Микроконтекст дает предощущение символического значения, но не дает достаточного основания, чтобы его выделить. Значит, надо расширить контекст до контекста творчества, опираясь на определенный тип контекстов (не эмпирический, а метафизический).

2. Сами символические значения должны иллюстрироваться в первую очередь контекстами метафизического типа, в которых значение не просто символическое, а обобщенно-символическое, т. е. предметный смысл лирической ситуации приглушен.

3. Чтобы ответственно зафиксировать символические смыслы, надо знать целое — поэтический мир, и при фиксации символических значений идти от этого

целого. Так интерпретация авторской символики обретает контуры герменевтического круга: от предощущения символического значения в микроконтексте до его подтверждения макроконтекстом творчества писателя.

4. Считаем, что по мере возникновения неузальных символических ассоциаций возрастает роль макроконтекста в процессе их обнаружения и экспликации. Сам макроконтекст, конечно, нельзя включить в формат словаря. Отчасти воссозданию его структуры служат:

- систематизация примеров (по возможности должен быть представлен их полный перечень);
- отсылочные толкования внутри гнезда однокоренных слов;
- тезаурусные функции парадигматического типа (синонимы, симиляры, ассоциаты, оппозиции и др.).

Литература

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

Пильщиков И. А. Символы и тропы в авторской лексикографии (из размышлений над проектом Словаря языка Батюшкова) // Русская антропологическая школа. Труды. Вып. 10. М.: РГГУ, 2012. С. 173–185.

Синельникова Л. Н. Стихотворный текст: междисциплинарная интерпретация. М.: Инфра-М, 2019. 268 с.

Словарь русского языка. В 4 т. / РАН, Институт лингвистических исследований. М.: Русский язык, 1999.

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

Шабанова Н. А. Традиционное и индивидуальное в семантической структуре символа (на материале символа роза в русской поэзии): дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 2000. 231 с.

I. A. Tarasova

Saratov State University

(Russia, Saratov)

tarasovaia@mail.ru

SEMANTIC TRANSFORMATIONS IN POETIC MACROCONTEXT AND THEIR DEFINING IN THE AUTHOR'S DICTIONARY

The article presents the experience of fixing individual author's meanings in the Dictionary of the Keywords of Georgy Ivanov's Poetry. Two types of contextual environment of key lexeme are distinguished by the functional parameter: a microcontext implements the "closest" meaning of a word, a macrocontext — its poetic sense. Semantic transformations in the poetic macrocontext are understood, first of all, as the process of formation

of individual author's symbols. The mechanism of such a formation is triggered by a repetition of stable associations connected with one of the key images of the poetic world, and their imprinting in the semantic structure of the name of the artistic concept. Orientation to the concept forces one to look for ways to reflect in the author's dictionary not only the system of meanings, but also the author's senses of key lexemes, which name the concept, and therefore — to ask a question about the textual function of the language unit, to follow not only the syntagmatic, but also the paradigmatic transformations of literary text semantics. The author of the article believes that, despite the variety of author's associations, the main clusters of symbolic meanings are finite, and they can be fixed in a lexicographic form. Dictionary labels include the thesaurus function "symbol", which is used both in relation to traditional (*rose, black*) and individual author's symbols (*star, sunset*). Referential interpretations, thesaurus functions of syntagmatic and paradigmatic types serve to recreate the structure of the macrocontext. The article demonstrates that, as non-usual symbolic associations arise, the role of a macrocontext in the process of their discovery and explication increases.

Keywords: idiostyle, macrocontext, microcontext, poetic lexicography, G. Ivanov.

References

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

Pil'shchikov I. A. [Symbols and tropes in the author's lexicography (from reflections on the project of the Dictionary of Batyushkov's Language)]. *Russkaya antropologicheskaya shkola. Trudy*, 2012, no. 10, pp. 173–185. (In Russ.)

Shabanova N. A. *Traditsionnoe i individual'noe v semanticheskoi strukture simvola (na materiale simvola roza v russkoi poezii)*. *Diss. kand. filol. nauk* [Traditional and individual in the semantic structure of the symbol (on the material of the rose symbol in Russian poetry). Cand. philol. sci. diss.]. Saratov, 2000. 231 p.

Sinel'nikova L. N. *Stikhotvornyi tekst: mezhdistsiplinnaya interpretatsiya* [Poetic text: interdisciplinary interpretation]. Moscow: Infra-M Publ., 2019. 268 p.

Slovar' russkogo yazyka. V 4 t. [Dictionary of the Russian language in 4 vols]. Moscow, Russkii Yazyk Publ., 1999.

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

Н. Т. Тарумова
НИВЦ МГУ имени М. В. Ломоносова
(Россия, Москва)
n-tarumova@yandex.ru

**КЛАССИФИКАЦИЯ ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА
«РАСТИТЕЛЬНЫЙ И ЖИВОТНЫЙ МИР»
НА МАТЕРИАЛЕ ПОЭТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
АНДРЕЯ БЕЛОГО**

Изучение способов и приемов интерпретации авторской картины мира, воплощенной в слове писателя, является одной из проблем современной лингвистики текста. В этой связи особенно важен анализ использованных автором слов, обозначающих реалии растительного и животного мира, исследование тематических разрядов фитонимов и зоонимов. Произведения Андрея Белого отличаются своеобразием богатства лексики флоры и фауны, что во многом создает специфику стилистического почерка писателя. Его тексты отражают ассоциативные картины природы, в которых особое место занимает сам автор. В исследованиях по творчеству А. Белого, в современных культурологических и лингвокультурологических работах растительный и животный мир, воссозданный писателем, не получил достаточно полного освещения. В данной статье, на материале поэзии А. Белого, рассматриваются лексемы тематического блока «флора» и «фауна», определяются состав тематических групп данной лексики, их частотность, описываются лексико-семантические особенности анализируемых единиц и выявляется их роль в репрезентации индивидуально-авторской картины мира Андрея Белого.

Ключевые слова: лингвокультурологический аспект, идиостиль, филолексемы, зоолексемы, лексико-семантическая классификация, поэзия Андрея Белого.

Одна из актуальных задач современной лингвистики и лингвокультурологии — выявление языковых особенностей идиостиля творческой личности, поскольку посредством языка выражается индивидуально-авторское мировосприятие, что находит свое отражение в культурно-историческом и духовном опыте любого поэта.

Во второй половине XX столетия систематизация лексических единиц в языке и речи стала предметом особого внимания языковедов. Суждения общетеоретического плана можно обнаружить в работах Ю. Н. Караулова, И. А. Стернина, Ф. П. Филина и некоторых других лингвистов.

Целью настоящей работы является исследование слов тематических блоков **флора** и **фауна**, их классификация, частотность, выявление роли в репрезентации индивидуально-авторской картины мира Андрея Белого. Объект исследования — фитонимы и зоонимы в поэзии Белого, их лексико-семантические особенности в лирике поэта. Материалом для практической части исследования послужили примеры словоупотребления фитонимов и зоонимов в поэтическом творчестве Белого, зафиксированные в прижизненных поэтических сборниках автора и собранные методом сплошной выборки.

В работе использовался метод категоризации (отнесение познаваемого объекта к некоторому классу, группе), описательный метод, приемы контекстуального и количественного анализа. Кроме термина «фитоним», под которым мы понимаем семантическую общность названий деревьев, трав, кустарников, цветов, ягод, овощных и иных культур, используются термины: «фитонимическая лексика» — «названия всей совокупности слов данного тематического пласта: собственно фитонимов, названий частей растений, собирательных существительных, производных прилагательных и т. д.» [Буслаев 2011]; «флора» (лат. flora) — исторически сложившаяся совокупность видов растений, распространенных на конкретной территории [Подольская 1978: 192]. Под термином «зооним» подразумеваем слово, обозначающее какое-либо животное, живое существо, которое относится к животному миру.

Для выявления частотности, касающейся данных единиц, были составлены таблицы, где лексика флоры и фауны разнесена по группам. В этой связи решались следующие задачи: определение состава тематических групп лексики «растительный и животный мир» в поэтическом тексте; определение частотности единиц; выделение ассоциативных признаков; анализ частеречной системы. При рассмотрении характеристики фитонимов и зоонимов по частеречной принадлежности анализ материала показал, что лексика флоры и фауны у Белого представлена различными грамматическими классами. Самым продуктивным в лексике флоры и фауны оказался класс существительных, далее прилагательные, класс глаголов и глагольных форм.

Существуют классификации фитонимов и зоонимов на различных основаниях. Анализ этих классификаций позволяет сделать вывод, что они не противоречат друг другу. [Пуцилева 2009: 17; Рядченко 1988; Багана, Галиаскарова 2010]. В данной работе использовалась классификация фитонимов и зоонимов по тематическому признаку [Сальникова 2014]. На основе составленных классификационных таблиц фитонимов и зоонимов в статье приводятся таблицы с примерами наиболее частотных лексических единиц флоры и фауны. Единицы располагаются по убывающей частотности; если частотность совпадает, единицы располагаются в алфавитном порядке; также указывается общее количество наименований и общая частота употреблений каждой группы.

Классификация фитонимов:

I. Растительные массивы; места, где произрастают растения (поле — 120; лес — 37; степь — 12; нива — 4): всего 36/350 наименований / вхождений.

II. Деревья (берёза — 29; сосна — 27; ель, кипарис — 19): 36/226.

III. Кустарниковые растения (роза — 81; куст/ы — 38; сирень — 23): 22/202.

IV. Цветковые растения (цветы — 32; лилия — 24; василёк — 15): 43/215.

V. Травы (травá — 45; бурьян — 27; лён — 12): 27/188.

VI. Зерновые растения (рожь — 27; овёс — 17; хлеб — 14): 13/84.

VII. Овощные и бобовые растения (лук, морковь, репа — 1): 5/5.

VIII. Строение растений (листья — 37; кóлос/ья — 19; пень — 15): 27/132.

Классификация зоонимов:

I. Домашние животные (конь — 40; лошадь — 6; пёс — 5): 22/78.

II. Дикие животные (дельфин — 17; змея — 15; зверь — 7): 55/126.

III. Дикие птицы (ласточка — 27; лебедь — 16; вóрон — 15): 58/241.

IV. Домашние птицы (петух, пётел — 8; курица — 2): 6/11.

V. Насекомые (стрекоза — 18; мотылёк — 13; паук — 12; бабочка — 6): 28/116.

VI. Строение тела представителей фауны (копыто, копытцо — 9, перó — 6).

VII. Действия представителей фауны (жалить — 6, стрекотать — 5).

VIII. Сказочные/библейские животные (кентавр — 19; дракон — 5; апис, кощей, пегас — 1): 16/41.

Объем выборки составил 470 словоупотреблений фитонимов и зоонимов. Из них 284 единицы — слова тематического блока **флора**, 186 единиц — слова тематического блока **фауна**. Было установлено, что флористическая лексика по частотности чаще употребляется в лирике поэта, чем слова, номинирующие животный мир (флора — 1507, а фауна — 673 из 2180 употреблений).

Лексическое многообразие названий природно-географических особенностей ландшафта, отраженное в творчестве Белого, позволяет представить географические особенности средней полосы России: *При дороге в темень сухо / Чиркает сверчок. / За деревней тукнет / глухо / Дальний колоток. / С огородов над полями / Взмоется лоскут. / Здесь встречаются дни за днями: / Ничего не ждут; Зацветут скоро ландыши, кашки.*

На основе развернутой классификации исследуемой группы слов выделим наиболее частотные фитонимы и зоонимы и приведем примеры лексических доминант.

В группе «Растительные массивы» зафиксировано 52 наименования с индексом частотности 314. Доминирующей единицей является *поле* (126) (пустыня — 26; луг — 20, нива — 18, равнина — 17, лужок — 4, пашня — 4, поляна — 3, пажить — 2, жнива — 1).

Поле в своем первоначальном значении в русском языке — обширное однородное пространство. Это слово используется в различных областях человеческой жизнедеятельности в качестве термина, обозначающего явления, связанные или сравнимые с протяженностью в пространстве [МАС]. По мнению Ю. М. Лотмана [1987], пространство «имеет исключительно важное, если не доминирующее, значение в создании картины мира той или иной культуры».

В предисловии к сборнику «Стихотворения» (1923) Белый отметил, что цикл стихов «В полях» слагался автором непосредственно на природе в полях. Поэт

воспроизводит связь слова *поле* с Россией, русскими пейзажами, видит отчетливо колосающуюся рожь, дорогу и тройку, дуб среди полей, т. е. слово *поле* ассоциируется с широким, необозримым, до горизонта, простором. Например: *Золотые пространства, / золотые поля; Гой еси, всяя Руси поля; Благоухающее / Поле, — / Рожь; Старинный дуб порой вздохнет / с каким-то тягостным надрывом. / И затрепещет, и заснет / среди полей глухим порывом; Над раздольем осенних полей!; В полях пурга пылит и плачет.* Также *поле* у поэта имеет значение, отражающее историческую функцию пространства быть местом действия ратных подвигов: *Годины трудных испытаний / Пошли нам Бог перетерпеть, — / И после, как на поле брани, / С улыбкой ясной умереть.* А. Белый использует в своей поэзии обороты, сохраненные в русском фольклоре. В тексте они выполняют функцию стилизации — создают эффект живой речи: *По полям, по кустам, / По крутым горам, / По лихим ветрам, / По звериным тропам; Гой еси, широкие поля; Заплетает девка в косы / Цветик полевой.* Поэт обращается к устойчивым сочетаниям: *Девичье поле, дикое поле, чисто поле, поле брани: Бывало: за Девичьим Полем / Проходит клиник белый рой; Проснулась на Девичьем Поле / Знакомым передрогом ширь...; Он в дикое поле / Бросает / Ладони — / Но дикое поле — / Топочет / Погоней.* [Летова 2012: 96–100]. Коннотативная область значения единицы *поле* включает разнородные ассоциации и семантические дополнения: *Поле, полное слез; На полях туманного былого; Злое поле жутким лаем / Всхлипнет за селом; Твой злой полевой небосклон; Лихие шепоты во мгле с лихих полей.*

В группе «Деревья» 36 наименований, индекс частотности — 225. Доминирующей единицей в этой группе является *берёза* (29). Описывая образ берёзы, поэт использует антропоморфизм, т. е. свою мировоззренческую концепцию выражает номинативными средствами языка. Согласно этому принципу, растения, в частности берёза, как неодушевленный предмет, наделяются человеческими качествами, физическими и эмоциональными: *Всё спит / глубоким сном / Испуганно берёзы метнулись под окном...; И снова берёзы / Поникли седую вершиной.*

Доминирующей единицей группы «Кустарниковые растения», где 22 наименования, с индексом частотности 202, является *роза* (81). В творчестве писателя, начиная с 1897 по 1931 г., 81 упоминание о ней в 38 стихотворениях. Для раннего Белого *роза* не столько цветок, сколько устоявшийся традиционный романтический символ и является обрамлением, завершающим штрихом в картине светлой и счастливой жизни лирических героев. *Роза* выступает как «знак» любви в стихотворениях «О приходи, неясное виденье!» (1898); «Таинственной, чудною сказкой...» (1898); «Кто это плачет меж роз?..» (1901); «Объяснение в любви» (1903). В поэзии Белого красные розы символизируют смерть и скорбь: *И душевные розы, / И душевные розы — / Пурпурные — / Могилы / Вóнею кропили.* Золотая *роза* означает совершенство: *Роза в золоте кудрей. / Роза нежно колыхается. / В розах золото лучей / красным жаром разливается.*

Доминирующей единицей группы «Травы» является гипероним *травы* (45), за ним следует *бурьян* (27). В этой группе 34 наименования с индексом частотности 204. «Бурьян — это совокупность трав, объединенных в общее название за

второстепенность места обитания: свалки и руины»¹. А. Белый в предисловии к сборнику стихов «Пепел» (1909) писал: «Капитализм еще не создал у нас таких центров в городах, как на Западе, но уже разлагает сельскую общину; и потому-то картина растущих оврагов с бурьянами, деревеньками — живой символ разрушения и смерти патриархального быта» [Белый 1909: 8]; ср.: *Те же росы, откосы, туманы, / Над бурьянами рдяный восход, / Холодеющий шелест поляны, / Голодающий, бедный народ*. Поэт прибегает к метафоричности, видя безрадостное существование народа, использует отрицательную коннотацию гиперонима *стая*, с усилительной семой *убогие*: *...Там — убогие стаи избёнок, / там убогие стаи людей*.

В группе «Строение растений» — 44 наименования, индекс частотности 168. Доминирующей единицей является фитоним *лист* (37). Поэт сравнивает листья с человеческой жизнью. Они познают все радости жизни — цветут, блестят и шумят: *Дерево — / — Там — / — Пляшет / Листвой / Оголтелою — / — В гам*. Перед тем, как высохнуть и исчезнуть, листья поражают нас буйством красок, насыщенностью цветов: *Лист вспыхнул сияньем червонца; Берёза жёлтый лист стряхнёт*. Для языковой реализации лексической единицы *лист* поэт использует метафоры: *Деревья листвой золотою одеты; Лист вспыхнул сияньем червонца*. Эпитеты: *Листиками лепечет / Пламенными*. Сравнения: *Как невозвратная мечта, / сверкает золото листа; Как змеи, шелестели / В тяжёлый зной листки*. Лексема *лист* имеет дополнительную образную коннотацию, ср. [Кожевникова 1992].

Мир животных достаточно хорошо представлен в поэзии Андрея Белого. Среди зоонимов значительной функционально-семантической нагруженностью в лирике поэта отмечена лексема *конь* (40) из группы «Домашние животные».

Образ коня прочно вошел в русскую культуру. С его образом связаны мифы, легенды, песни, сказки, он имел разные значения: символ жизни, плодородия, достатка, силы и власти. Адъективная лексика, употребляемая для обозначения масти коня, в стихах характеризуется следующим спектром значений: *белый, взмылено снежный, мышиный, огневой, пурговый, седой, чёрный*. Нрав коня передается лексемами, характеризующимися диапазоном значений: *ленивый, лихой, быстрый, испуганно фыркает, пляшут, закипают, колют копытами, топот, помчались бойко, кидаясь в солнце, задравший хвост, заржавший*. Синонимический ряд представлен следующими лексемами: *жеребчик, коренник, мерин, лошадь, скакун, тройка, кентавр* (мифологическое существо с головой и туловищем человека на теле лошади), *пегас* (крылатый конь): *Ей, помчались! Кони бойко; Разукрашенная тройка; Над чепчиком ее счернен / Жеребчиком мышиным — «он»; У рельс лениво вскрикнул / Дугою коренник; Бодаем жалобным бугаем, / Брыкаем мерином седым; На лошади взмыленно снежной; На седых скакунах просверкал*. Лексема *конь* выступает в прямом значении, а также имеет дополнительную образную коннотацию: *Стой — ты, как конь, заржавший стих — /*

¹ Сорокин В. Ой, вы, травы мои луговые. 15. Бурьян-трава [Электронный ресурс]. URL: <https://proza.ru/2008/12/08/11>.

Как конь, задравший хвост строками — / Будь прост, четырехстопен, тих: / Не топай в уши мне веками...

Чаще всего А. Белый использует образы животных и птиц в сравнениях, в метафорах: Как **нава**, — величава; И спрячет голову, как **страус**, / Отскочет в сторону, как **нёс**; Сердце, ты — **птенчик**: / Свой щебет уйми!; Песня весенняя **птицей** несётся... Встречается вымышленное имя птицы Цвэ́квэ в «Сказании об Али-Бабе»: Птица Цвэ́квэ / Издали / Следила / За галопом носорога глупого.

В группе насекомых мы можем отметить часто встречающиеся лексемы: *стрекоза* (18), *мотылёк* (13), *бабочка* (6). Стрекозы в лирике Белого выступают как образы, которые становятся типичной деталью окружающего мира природы: *Над сквозным зеленым роєм / Летят льющих лоз. / Бьет и моет дымным зноем / Рой сквозных стрекоз*. Можно отметить удивительное созвучие изображенного мира и душевного состояния лирического героя: *Пусть за стеною, в дымке блеклой / Сухой, сухой, сухой мороз, — / Слетит веселый рой на стекла / Алмазных, блестящих стрекоз; Вдруг!... / Весь — мурашки и мороз! / Между ресницами — стрекозы! / В озонных жилах — пламя роз! / В носу — весенние мимозы!* Пейзажи получают символический философский смысл: *Так вьются бисерным туманом / Над прудом крылья коромысл; / Так мысли, легкие стрекозы, / Летят над небом, стрекоча*. Мотылёк, бабочка считаются символом души, возрождения и воскресения. Может быть, в соединении с миром вселенной, в тесной связи с ней и видит А. Белый возрождение души человека: *В лепет / Ясных / Стрекоз / И серебряных бабочек, — / Точно из слез, — / Трепет / Красных / Лампадочек; Над травой мотылек — / Самолетный цветок... / Так и я: в ветер — смерть — / Над собой — мотыльком — / Пролечу стебельком*. Насекомые в стихах поэта являются частью мира природы; включаясь в образную систему стихотворного текста, способствуют отражению особенностей поэтического мировосприятия, позволяют выстраивать параллели между миром природы и миром человека.

Системный подход к анализу лексических единиц (элементов) в поэтических текстах А. Белого, их упорядочение в виде таксономизации лексико-семантического пространства «растительный и животный мир» позволяет выявить черты идиостилия писателя. Установлено, что флористическая лексика по частотности чаще употребляется в лирике поэта, чем слова, номинирующие животный мир (*флора* — 1507, а *фауна* — 673 из 2180 употреблений). Тем не менее следует отметить, что поэтическая фауна в стихах Белого весьма богата и разнообразна, в ней представлены такие классы животных, как млекопитающие, пресмыкающиеся, земноводные, птицы, рыбы, насекомые. Прделанная работа может стать основой для составления словаря растительного и животного мира поэзии Андрея Белого.

Литература

Багана Ж., Галиаскарова В. Р. Обзор исследований зоолексикологии и вопросов терминологии: зооним, фауноним и т. д. // Язык профессионального общения и лингвистические исследования: сб. ст. Белгород: ПОЛИТЕРРА, 2010. С. 13–16.

Белый А. Пепел. СПб.: Шиповник, 1909. 244 с.

Буслаев Ф. И. Исторические очерки русской народной словесности. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2011. 420 с.

Кожеевникова Н. А. Язык Андрея Белого. М.: ИРЯ РАН, 1992. 255 с.

Летова А. М. Семантические особенности фитонимов в русском фольклоре: дис. ... канд. фил. наук. М.: Московский гос. областной ун-т, 2012. 198 с.

Лотман Ю. М. Символ в системе культуры. Труды по знаковым системам. Ученые записки Тартуского ун-та. Вып. 754. Тарту, 1987. 145 с.

МАС — Словарь русского языка. Т. 1–4 / Под ред. А. П. Евгеньевой. М., 1999. [Электронный ресурс]. URL: <http://feb-web.ru/feb/mas/mas-abc/16/ma325608.htm?cmd=0&istext=1>. (дата обращения: 24.08.2022)

Подольская Н. В. Словарь русской ономастической терминологии. М.: Наука, 1978. 200 с.

Пуцилева Л. Ф. Культурно детерминированные коннотации русских зоонимов и фитонимов: на фоне итальянского языка: автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб.: Санкт-Петербургский гос. ун-т, 2009. 17 с.

Рядченко Н. Г. Зоонимия как класс ономастической лексики // Актуальные вопросы русской ономастики: Сб. науч. тр. Киев: УМКВО, 1988. 156 с.

Сальникова В. В. Колоративная лексика в языковой картине мира героев произведений С. Т. Аксакова «Детские годы Багрова-внука» и А. Н. Толстого «Детство Никиты». Пенза: Академия Естествознания, 2014. 522 с.

N. T. Tarumova

Lomonosov Moscow State University

Research computing center

(Russia, Moscow)

n-tarumova@yandex.ru

**CLASSIFICATION OF THE LEXICO-SEMANTIC SPACE
OF “THE PLANT AND ANIMAL WORLD”,
BASED ON THE MATERIAL OF THE POETIC WORKS
OF ANDREI BELY**

The study of methods and techniques for interpreting the author’s world image, embodied in the writer’s word, is one of the problems of modern text linguistics. In this regard, the analysis of the words used by the author, denoting the realities of the plant and animal world, the study of thematic categories of phytonyms and zoonyms is especially important. The works of Andrei Bely are distinguished by richness of the vocabulary of flora and fauna, which largely creates the specificity of the writer’s stylistic handwriting. His texts reflect associative pictures of nature, in which the author himself occupies a special place. In studies on the work of A. Bely, in modern culturological and linguoculturological works, the plant and animal world recreated by the writer did not receive

sufficient coverage. In this article, based on the material of A. Bely's poetry, the lexemes of the thematic block "flora" and "fauna" are considered, the composition of the thematic groups of this vocabulary, their frequency are determined, the lexico-semantic features of the analyzed units are described and their role in the representation of the individual author's worldview of Andrei Bely is revealed.

Key words: linguoculturological aspect, idiostyle, zoolexemes, fitolexemes, lexico-semantic classification, poetry by Andrei Bely.

References

Bagana G, Galiaskarova V. R. [Review of zoolexics research and terminology issues: zoonym, faunonym, etc.] *Yazyk professional'nogo obshcheniya i lingvisticheskie issledovaniya* [The language of professional communication and linguistic research]. Belgorod, 2010, pp. 13–16. (In Russ)

Bely A. *Pepel* [Ashes]. St. Petersburg, Shipovnik Publ, 1909, 244 p.

Buslaev F. I. *Istoricheskie ocherki russkoi narodnoi slovesnosti* [Historical essays of Russian folk literature], Knizhnyj dom "LIBROKOM" Publ, 2011. 420 p.

Kozhevnikova N. A. *Yazyk Andreya Belogo*. [The language of Andrei Bely]. Moscow, Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences Publ., 1992. 256 p.

Letova A. M. *Semanticheskie osobennosti fitonimov v russkom fol'klоре*. Diss. kand. filol. nauk [Semantic features of phytonyms in Russian folklor. Cand. philol. sci. diss]. Moscow, 2012. 198 p.

Lotman Yu. M. *Simvol v sisteme kul'tury. Trudy po znakovym sistemam. Uchenye zapiski Tartuskogo un-ta. Vyp. 754* [Symbol in the system of culture. Works on sign systems. Proceedings of Tartu Univ., no. 754]. Tartu, 1987. 145 p.

Podol'skaya N. V. *Slovar' russkoi onomasticheskoi terminologii* [Dictionary of Russian onomastic terminology]. Moscow, Nauka publ., 2nd ed., 1988. 192 p.

Putsileva L. F. *Kul'turno determinirovannye konnotatsii russkikh zoonimov i fitonimov na fone ital'yanskogo yazyka. Avtoreferat diss. kand. filol. nauk*. [Culturally determined connotations of Russian zoonyms and phytonyms against the background of the Italian language. Author's abstract of the cand. philol. sci. diss.]. St. Petersburg State Univ., 2009. 17 p.

Ryadchenko N. G. [Zoonymy as a class of onomastic vocabulary]. *Aktual'nye voprosy russkoi onomastiki*. Kiev, 2001, pp. 436–446. (In Russ).

Sal'nikova V. V. *Kolorativnaya leksika v yazykovoï kartine mira geroev proizvedenii S. T. Aksakova "Detskie gody Bagrova-vnuka" i A. N. Tolstogo "Detstvo Nikity"* [Colorative vocabulary in the linguistic world image of the heroes of S. T. Aksakov's "The childhood of Bagrov-grandson" and A. N. Tolstoy's "Nikita's childhood"]. Penza, Akademiya Estestvoznaniya Publ., 2014. 522 p.

Slovar' russkogo yazyka. T. 1–4 [Dictionary of the Russian language. Vol. 1–4]. Ed. by A. P. Evgen'yeva. Available at: <http://feb-web.ru/feb/mas/mas-abc/16/ma325608.htm?cmd=0&istext=1>. (accessed: 24.08.2022)

А. С. Кулева

Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН

(Россия, Москва)

an_kuleva@mail.ru

СЕМАНТИЧЕСКИЕ ПРЕОБРАЗОВАНИЯ КАК МЕХАНИЗМ ПОЭТИЧЕСКОЙ НЕОЛОГИИ

(на материале т. IX «Словаря языка русской поэзии XX века»)

«Словарь языка русской поэзии XX века» представляет поэтический язык Серебряного века на материале стихотворных текстов десяти поэтов (Анненский, Ахматова, Блок, Есенин, Кузмин, Мандельштам, Маяковский, Пастернак, Хлебников, Цветаева). Особого внимания заслуживают словарные статьи, описывающие индивидуально-авторскую лексику. В статье рассматриваются лексемы, которые читатель может воспринимать как неологизмы, хотя они оказываются устаревшими или областными единицами, а также пограничные случаи — лексемы, которые обнаруживаются в языке, но в поэтическом тексте употребляются в новом значении. Таким образом, механизмом поэтического словотворчества становятся семантические преобразования. Проследить функционирование таких единиц на более широком материале позволяет обращение к НКРЯ.

Ключевые слова: авторская лексикография, корпус, лексикология, лингвистическая поэтика, неологизм, поэтический язык.

В продолжение выступлений на Вторых и Третьих Григорьевских чтениях [Кулева 2019; 2022] хотелось бы рассмотреть своего рода «мнимые неологизмы», которые потребовали повышенного внимания составителей в процессе подготовки к печати очередного тома «Словаря языка русской поэзии XX века» [СЯРП].

Речь идет о лексемах, которые читатель может воспринять как индивидуально-авторские новации, не всегда замечая, что основой для такой новации служит переосмысление существующей или потенциальной единицы, семантический сдвиг, иногда почти незаметный. Более того, зачастую поэтическая новизна возникает как результат столкновения общеязыкового и авторского начала. Проследить такое семантическое преобразование позволяет обращение к словарям (толковым [БАС; СУ], историческим, специальным [Перцова 1995; Валавин 2010] и др.) и корпусным данным [НКРЯ].

Своего рода пограничный слой индивидуально употребленной лексики составляют единицы устаревшие, областные, иноязычные, а также потенциальные единицы, создаваемые по регулярным моделям.

Обращение к корпусным данным позволяет оценить уникальность индивидуально-авторского употребления: подтвердить его или же опровергнуть, обнаружив случаи подобного использования лексической единицы у предшественников, наличие общезыковых значений, не зафиксированных толковыми словарями, а также проследить появление и развитие новых значений на значительном временном отрезке.

Выяснение происхождения и поиск путей развития индивидуально-авторского словоупотребления не умаляет роли языкотворческой деятельности поэтов Серебряного века, но, напротив, позволяет анализировать внутриязыковые «механизмы» неологии [Григорьев 1979].

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. Иногда составители предпочитают вариант пометы [*нов.*?]. С каждым вышедшим томом Словаря его толковая, комментирующая составляющая расширяется, при разработке словарных статей используются разные типы комментариев, добавляются примеры для сравнения, прослеживаются пути преобразования фразеологических единиц.

Рассмотрим примеры (в словарных статьях из т. IX 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).

Опубликованный в 2021–2022 гг. т. IX (Книга 1: Только — Уехать, 2021; Книга 2: Уж — Цезарь, 2022) содержит более 3,5 тыс. словарных статей. Помета «нов.» в двух частях тома использована 186 раз: 67 и 119 раз соответственно.

Оставляя в стороне очевидные примеры авторской неологии, которым посвящена обширная исследовательская литература (в частности, образцы языковой рефлексии Хлебникова), обратимся к случаям, которые выше были названы пограничными.

Так, нередко основой для создания новых смыслов в поэтическом тексте служит областная, просторечная, устаревшая лексика. Интерпретировать такие употребления нелегко: факт наличия лексем в одном или нескольких словарях не означает напрямую, что поэту была знакома такая языковая единица и он ее использовал в описанном словарями значении. Можно предположить и то, что созданное автором стихотворного текста слово случайно совпало с уже существовавшей в языке лексемой.

Например, в словарной статье *ТОР*, содержащей два контекста из произведений Пастернака, более поздний пример включает областное слово в приведенном значении, тогда как в первом с большей вероятностью присутствует звукоподражание. Однако решение развести эти два примера по разным словарным статьям

было бы излишне радикальным, поэтому составители ограничились фиксацией семантической неоднозначности в зоне значения словарной статьи:

ТОР [обл.; наезженная дорога; *тжс.*, возм., о стуканье, бряканье] Дробью растеклась столица, Ей несет наперерез Твердо слово рцы копытце. <...> В небе пестуны-писцы Засинь во чисте содержат. Шоры, говор, тор... но тверже Твердо, твердо слово рцы. *П914 (I,508)*; Дождь, верно, первым выйдет из лесу И выпросит, где тор, где топко. Другой ему вдогонку вызвался И это — под его диктовку. *П921 (I,221.1)*

Интересно сопоставление общеязыковых и менее известных значений слова. Так, слово *убористый* известно преимущественно по выражению *убористый почерк* — мелкий, экономный, вмещающий много текста в небольшое пространство. Однако в приведенных ниже строках Пастернака можно увидеть и производное от значений 'украшенный, нарядный', ср. словарные статьи:

УБОРИСТЫЙ [обл.; здесь, возм., нарядный] Деревьев первый иней Убористым сучьем Вчерне твоей кончине Достойно посвящен. [посв. памяти Н. И. Дементьева] *П936 (II,13)*

УБРАТЬ [*тжс* украсить]

УБРАТЬСЯ [нарядиться, украсить чем-л.]

УБРАННЫЙ [*устар.* и *прост.*; одетый, наряженный надлежащим образом]

Непростой задачей для составителей Словаря в подобных случаях становится постановка помет. В приведенных ниже примерах на первый взгляд читатель может воспринять слово у Хлебникова как неологизм, а употребления Есенина как диалектизмы (исходя главным образом из «поэтической репутации» автора), однако исследовательская работа дает составителям основания для выбора пометы «обл.» или «нов.»:

ТОПИЛО [обл.; топь, болото] Нет, не важная барыня, А, так сказать, лягушечка: Толста, низка и в сарафане, <...> И зеркальные топила Обозначили следы, Где она весной ступила, Дева ветреной воды. *Хл[908-09] (55.1)*

ТУЧИЦА [нов.] На коне — черной тучице в санках — Билось пламя-шлея... синь и дрожь. И кричали парнишки в еланках: «Дождик, дождик, полей нашу рожь!» *Ес914 (I,140)*

УГОРИНА [нов.?] Вились кудри у Евпатия, В три ряда на плечи падали, За гленищем ножик сеченый Подпирал колено белое. // Как держал он кузюкрыницу, Лошадей ковал да бражничал, Да пешневые угорины Двумя пальцами вытягивал. [пешневые угорины — возм., раскаленные ломы] *Ес912 (I,304)*

Привлекают внимание случаи, когда возможные источники поэтического словотворчества обнаруживаются за пределами русского языка, ср.:

ТРА [нов.; единица звездного языка; ср. польск. *trza* (*прост.*) — надо] Полно, сивка, видно, тра Бросить соху. Хлещет ливень и сечет. Видно, ждет нас до утра Сон, коняшня и почет. *Хл[909-12] (63.1)*

ТРАБАНТ [см. нем. *Trabant* — телохранитель; спутник] Слепцы без далей и сторон, Как ночь трабантов над ключицей. Не таковы ль труды бойницы В венце созвездий и ворон. *П909-20-е (I,587)*; Покинут миг минувший, — ты в отъезде, Он ждет тебя с покорностью пёсьей, Но будь трабантом в дней своих созвездья, Вернись, вращайся с их певучей осью. *П909-20-е (I,604)*

ТРОТТУАР [франц. *trottoir*; вар. к ТРОТУАР] В руке протянутой Петра Запляшет факельное пламя. // Зажгутся нити фонарей, Блеснут витрины и троттуары. В мерцаньи тусклых площадей Потянутся рядами пары. *АБ904 (II,141)*; ...

Жанр словаря полезен для читателя и исследователя тем, что расположенные в алфавитном порядке словарные статьи позволяют сопоставлять поэтические новации и общезыковые употребления, прослеживать пути создания индивидуально-авторских единиц. Так, у Пастернака находим название *Тьмутаракань* (при том, что в варианте стихотворения была использована «правильная» форма этого топонима), где, как можно предположить, через близкое к народной этимологии привлечение значения лексемы *тьма* актуализуется переносное значение топонима ‘отдаленное место, глушь’. В свою очередь у Маяковского в индивидуально-авторском употреблении *тьмутараканясь* соединяется не только это переносное значение, но и лексема *таракан*, привлекающая и дополнительный смысл ‘забиться в щель’.

ТМУТАРАКАНЬ [др.-рус. гор. на Таманском п-ове; см. тж ТЪМУТАРАКАНЬ] Это вещи, голые ветки, божась чердаками, Вылетают на тучу. Это — черной божбою Над тобой бьется пригород Тмутараканью В падучей. *П916 (I,512)*

ТЪМУТАРАКАНЬ [вар. к ТМУТАРАКАНЬ] Это вещи ветки, Божась чердаками, Вылетают на тучу. Это черной божбою Бьется пригород Тьмутараканью в падучей. Это Люберцы или Любань. Это гам Шпор и блюдец, и тамбурных дворец, и рам О чугунный перрон. *П916 (I,249.1)*

ТЪМУТАРАКАНЯСЬ [нов.; см. ТЪМУТАРАКАНЬ] Шеры... / облигации... / доллары... / центы... / В винницкой глуши тьмутараканясь, / так я рисовал, / вот так мне представлялся / стопроцентный / американец. *М925 (223)*

Ср. также:

ТРОГЛОДИТСКИЙ [прил. к троглодит (первобытный пещерный человек, не умевший строить жилище)] ...

ТРОГЛОДИЧИЙ [нов.; прил. притяж. к троглодит (первобытный пещерный человек, не умевший строить жилище)] Страшнее слов — / из древнейшей древности, / где самку клыком добывали люди еще, / ползло / из шнура — / скребущейся ревности / времен троглодитских тогдашнее чудище. / А может быть... / Наверное, может! / Никто в телефон не лез и не лезет, / нет никакой троглодичьей рожи. / Сам в телефоне. / Зеркалюсь в железе. *М923 (415)*

Ср. в НКРЯ: *троглодитский* — 1 вхождение в поэтическом корпусе, 5 в основном, *троглодичий* — 1 и 0 (отметим, что образование нестандартных притяжательных прилагательных — известная яркая особенность языка Маяковского).

Напомним, что в СЯРП (в отличие от общезыковых и многих авторских словарей) принципиально выносятся в отдельные словарные статьи не только разного рода варианты, но и грамматические формы, традиционно не рассматриваемые как самостоятельные части речи — причастия, деепричастия, краткие формы, формы степеней сравнения. Как показывает опыт работы над Словарем, такой подход позволяет не только более наглядно представить использование подобных форм, их вариативность, особенности функционирования в языке, но и более глубоко проследить механизмы поэтической неологии. Ср.:

ТОМЯЩ [нов.] Но иссякает ток подков, И облетает лес флажков, И по веревке, как зверек, Спускается кумач. А зверь, ползущий на флашток, Ужасен, как немой толмач, И флаг Андреевский — т., Как рок. П926-27 (I,322)

УГРЫЗОМЫЙ [нов.] Это? — какой-то любви окуски: // Восстановить не тшусь: Так неглубок надкус. // Так и лежит не внесенный в списки. Это — уже не любви — огрызки: // Совесть. Чем слезу Лить-то — ее грызу, // Не угрызому ю ни на столько. Это — да нашей игры осколки // Завтрашние. Цв926 (III,109)

Особенно интересны случаи, когда общеупотребительные, редкие и индивидуально-авторские единицы объединяются в своего рода словообразовательные гнезда. Ср.:

ТЯГОТЕНИЕ [тж в сочет.: закон (всемирного) тяготения; см. тж ТЯГОТЕНЬЕ]

ТЯГОТЕННЫЙ [нов.] На качель, на ствол, На коня, на канат, на шабаш, — // Выше!.. Всем нам на «тем свету» С пустотою срещать пяту Тяготенную. Пол — для ног. — Как внедрен человек, как вкраплен! Цв926 (III,114)

ТЯГОТЕНЬЕ [вар. к ТЯГОТЕНИИ]

ТЯГОТЕТЬ

ТЯГОТЕЯ

ТЯГОТИТЬ [тж устар. подавлять, тяготеть над чем-л.]

ТОСКА́ [т. и Т.; тв. ед. тоско́й и тоско́ю; род. мн. тоск Цв925, Цв926; тж в сочет.: смертная (смертельная) т., с тоски (от тоски) умирать, сгорать и т. п.]

ТОСКА-ПЕЧАЛЬ-КРУЧИНА [нар.-поэт.] Цв917 (I,349)

ТОСКЛИВ

ТОСКЛИВЕЕ [см. тж ТОСКЛИВЕЙ]

ТОСКЛИВЕЙ [см. тж ТОСКЛИВЕЕ]

ТОСКЛИВО [тж в знач. сказ.]

ТОСКЛИВО-БЕЛ [нов.] Анн904 (85.2)

ТОСКЛИВО-ДЛИННЫЙ [нов.] Куз910 (95.1)

ТОСКЛИВЫЙ

ТОСКОВАНЬЕ [устар.] АБ899 (I,33) АБ899 (I,445.1)

ТОСКОВАТЬ

ТОСКОВАТЬСЯ П918 (I,195.3)

ТОСКОМЕР [нов.] Цв925 (III,77)

ТОСКУЮЩИЙ

ТОСКУЯ

ТОПОТЁЖ [нов.] Чью же, думали, высвистывал Грету — как не бургомистрову? // Кипяток. Т.. Раты в скок, Герры — в лёжь, // Раты — в ик, Герры — в чих. — И шутник! — И жених! Цв925 (III,85.2)

ТОПОТНЯ [разг.] Заря, и под ней, в западне Инженерного замка, подобный Равномерно-несметной, как лес, топотне Удаляющейся кавалерии, — плеск Литейного, лентой рулетки Раскатывающего на роликах плит Во все запустенье проспекта Штиблетную бурю толпы. П925 (I,266)

ТОПОТ-ПРИТОП [стилиз.] Звуки! Звуки! Как из лейки! Как из тучи! Как из глаз! Это флейта, это флейта Это флейта залилась! // Скоки! Скоки! Как из стойла! Т.-притоп, топот пряд — Флейта, лей нам! Флейта, пой нам! — Жеребят, козлят, телят. Цв925 (III,101)

ТЫСЯЧЕГОЛОСЫЙ

ТЫСЯЧЕДНЕВНЫЙ

ТЫСЯЧЕЛЕТНИЙ

ТЫСЯЧЕЛЕНИЕ

Ср.:

ТЫСЯЧЕВЕРСТЬЕ [нов.] Цв921 (II,33)

ТЫСЯЧЕКОСТ [нов.] Хл909 (56.3)

ТЫСЯЧЕ-МИЛЛИОННО-КРЫШИЙ [нов.] М922 (99)

ТЫСЯЧЕОКОННЫЙ [нов.] Хл921 (149.2)

ТЫСЯЧЕПЕРСТЬЕ [нов.] П926-27 (I,336)

ТЫСЯЧЕСВЕЧНИК [нов.] П917 (I,489)

ТЫСЯЧЕСТРАНИЦЫЙ [нов.] М923 (110)

ТЫСЯЧЕСТРУЙНЫЙ [нов.] ОМ912 (286.2)

ТЫСЯЧЕГРУДЫЙ [нов.; ср. тысячегрудый — издаваемый тысячью, множественством грудей (о крике, пении)] Друг, заклиная свою же память! <...> Чтобы в груди (В тысячегрудой моей могиле Братской!) — дожди Тысячелетий тебя не мыли... Цв922 (II,121).

Отметим, что в НКРЯ обнаруживается шесть примеров, в поэтическом корпусе НКРЯ — четыре, причем, за исключением цветаевского, все они иллюстрируют значение, отраженное в [БАС: 15], приведенное для сравнения в зоне значения словарной статьи.

Таким образом, Словарь не просто описывает язык десяти видных поэтов Серебряного века, но и представляет анализ этого языка в широкой перспективе, предлагает материал для более глубоких исследований.

Литература

БАС — Словарь современного русского литературного языка. М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1950–1965.

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. 2019. № 19. С. 253–259.

Кулева А. С. Еще раз о мнимых неологизмах в поэтическом языке (на материале т. VIII «Словаря языка русской поэзии XX века») // Труды Института русского языка им. В. В. Виноградова. 2022. № 1. С. 399–407.

НКРЯ — Национальный корпус русского языка [Электронный ресурс]. URL: <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 / Под ред. Д. Н. Ушакова. Т. I–IV. М.: ОГИЗ, 1935–1940.

СЯРП — Словарь языка русской поэзии XX века. Т. I–IX- / 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, 2001–2022–.

A. S. Kuleva

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

(Russia, Moscow)

an_kuleva@mail.ru

SEMANTIC CONVERSIONS AS A POETIC NEOLOGY TOOL: Based on the IX 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, 2021, 2022; 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

Grigor'ev 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* [Proceedings of the V. V. Vinogradov Russian Language Institute]. 2019, no. 19, pp. 253–260. (In Russ.)

Kuleva A. S. [Semi-neologisms in the poetic language revisited: On the VIII volume of the "Dictionary of 20th Century Russian Poetry Language"]. *Trudy Instituta russkogo yazyka im. V. V. Vinogradova* [Proceedings of the V. V. Vinogradov Russian Language Institute]. 2022, no. 1, pp. 399–408. (In Russ.)

Natsional'nyi korpus russkogo yazyka [Russian National Corpus]. Available at: <http://www.ruscorpora.ru>.

Pertsova N. N. *Slovar' neologizmov Velimira Khlebnikova* [The dictionary of Velimir Khlebnikov's neologisms]. Wien; Moskau (Wiener Slawistischer Almanach; Sonderband 40), 1995. 558 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.). *Tolkovyi slovar' russkogo yazyka* [Explanatory dictionary of the Russian language]. Vol. 1–4. Moscow, 1935–1940.

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.

Т. В. Сивова

*Гродненский государственный университет им. Янки Купалы
(Беларусь, Гродно)
sitavi@tut.by*

ЦВЕТ КРЫЖОВНИКА В ЦВЕТОВОЙ КОНЦЕПТОСФЕРЕ РУССКОГО ЯЗЫКА: ОТ ЛЕКСИКОГРАФИЧЕСКОГО К РЕКЛАМНОМУ ДИСКУРСУ

В статье на материале текстов различных дискурсов (лексикографического, ассоциативного, художественного, рекламного) на примере функционирования колористических дескрипций крыжовника реконструируется фрагмент цветовой концептосферы флористического пространства русского языка. Устанавливается количественный и качественный состав терминов цвета, значимых в колористическом описании растения; выявляется доминанта цвета, репрезентирующая современный стандарт цветового восприятия крыжовника (*зеленый*); описываются уникальные колористические дескрипции крыжовника, несущие отпечаток индивидуально-авторской цветовой картины мира (КМ) языковой личности (*карамельный, перламутровый и др.*); выявляются особенности сочетаемости колористической и фитонимической лексики; описывается функционал цветковых дескрипций крыжовника (от информативной, идентифицирующей функции до эмоционально-экспрессивной функции), их роль в конструировании цветковых пространственных и темпорального измерения, т. е. цветового хронотопа; на основании анализа языкового материала констатируется активность и продуктивность создания новых терминов цвета на основе колористической дескрипции крыжовника; выявляются сферы функционирования новых терминов цвета; отмечается вариативность в интерпретации цветового значения как на диахроническом, так и на синхроническом уровне. Полученные в ходе исследования результаты могут внести некоторый вклад в создание полной версии цветовой концептосферы русского языка.

Ключевые слова: термин цвета, фитоним, концептосфера цвета, лингвистика цвета, лексикография, направленный ассоциативный эксперимент, Национальный корпус русского языка, рекламный дискурс.

Проблематика цветообозначения растений, по авторитетному мнению В. Г. Кульпиной, представляющая интерес «с точки зрения особенностей номинации с участием терминов цвета, ассоциативного фона цветообозначений флористических

лексем, их функций в литературных произведениях и других собственно языковедческих и социолингвистических проблем» [Кульпина 2001: 269], актуализируется сегодня в носящих комплексный характер исследованиях, выполненных на материале текстов различных дискурсов и направленных на создание комплексного описания цветовой концептосферы флористического пространства языка.

Цель данной статьи, выполненной на материале лексикографического, ассоциативного, художественного, рекламного дискурсов, заключается в выявлении по возможности полного состава терминов цвета, актуализируемых в колористических дескрипциях крыжовника, как и особенностей их функционирования, что представляется значимым в свете задачи создания полной версии цветовой концептосферы русского языка.

Согласно результатам проведенного Е. В. Дзюбой масштабного исследования, целью которого обозначено «выявление специфики лингвокогнитивной категоризации в разных вариантах и вариациях русской языковой картины мира» [Дзюба 2015: 8], крыжовник является типичным (среднечастотным) образцом категории ЯГОДЫ: он назван 258 респондентами (43 %) [Там же: 346]. В разных вариантах и вариациях русской языковой картины мира, по заключению исследователя, крыжовник характеризуется следующим образом: лексикографическая картина мира — кисло-сладкие ягоды колючего садового кустарника; ботаническая КМ — ягода (ягодovidный плод); агрономическая КМ — ягодная культура; торгово-экономическая КМ — фрукт; таможенная КМ — фрукт; кулинарная КМ — ягода [Там же: 348].

Цвет крыжовника. Лексикографическая репрезентация (зеленый; желтый, красный). Согласно «Русскому семантическому словарю», крыжовнику соответствует следующая позиция в иерархической системе растений: деревья, кустарники, полукустарники, кустарнички, полукустарнички → дающие съедобные плоды; сами такие плоды; цветки → фруктовые, ягодные, орехоплодовые культуры, их плоды; маслины → ягодные культуры, их плоды → *крыжовник* ‘колючий садовый кустарник сем. крыжовниковых со съедобными кисло-сладкими зелеными, желтыми или красными ягодами’ [РСС: 526]. В приведенной дефиниции находит отражение значимая для нашего исследования цветовая характеристика. Равно как и в определении, зафиксированном в «Большом толковом словаре русского языка» (см. иллюстративную зону): *крыжовник* ‘колючий садовый кустарник с кисло-сладкими ягодами’; ‘ягоды этого кустарника’. *Крыжовник еще зеленый* [БТС 2000: 476].

Цвет крыжовника. Направленный ассоциативный эксперимент (НАЭ) (зеленый). Воссоздать современное цветовое представление о растении призваны результаты проведенного нами в марте — апреле 2021 г. направленного ассоциативного эксперимента (332 респондента, студенты ГрГУ им. Янки Купалы, представители трех факультетов¹: истории, коммуникации и туризма; математики

¹ Автор выражает признательность принявшим участие в лингвистическом эксперименте студентам, а также профессорско-преподавательскому составу ГрГУ за содействие в проведении исследования.

и информатики; филологического факультета; возраст 17–23; пол: 166 жен., 166 муж.), в ходе которого респондентам было предложено привести «цветовую» реакцию на стимул «крыжовник». Были получены следующие результаты. Статистика по запросу: всего цветовых реакций на стимул «крыжовник» 303, различных реакций 36, единичных 21, отказов 29. См. (в порядке убывания, с указанием гендерной соотношенности): **зеленый** 150 (м/ж); **красный** 56 (м/ж); **фиолетовый** 21 (м/ж); **салатовый** 12 (м/ж); **желтый** 10 (м/ж); в диапазоне от 5 до 2: **бордовый** 5 (м/ж), **оранжевый** 5 (м/ж); **светло-зеленый** 4 (ж), **фиолетовый**, **зеленый** 4 (м/ж), **черный** 4 (м/ж); **зеленый**, **красный** 3 (м/ж); **белый** 2 (м/ж), **зелено-желтый** 2 (ж), **коричневый** 2 (м/ж), **красный**, **зеленый** 2 (м/ж); единичные реакции: **бело-желтый** 1 (ж), **бледно-зеленый** 1 (м), **бледный** 1 (м), **бордовый**, **фиолетовый** 1 (ж), **голубой** 1 (м), **зеленый**, **бордовый** 1 (м), **зеленый**, **коричневый** 1 (м), **зеленый**, **темно-красный** 1 (м), **зеленый**, **черный** 1 (м), **коричневый созревший** 1 (м), **красный приглушенный** 1 (м), **перламутровый** 1 (м), **прозрачно-зеленый** 1 (ж), **розоватый** 1 (м), **розовый** 1 (ж), **светло-бордовый** 1 (м), **светлый зеленый** 1 (м), **синий** 1 (м), **смесь черного и зеленого** 1 (м), **темно-фиолетовый** 1 (ж), **ярко-красный**, **зеленый** 1 (м).

Таким образом, актуализируемый в дескрипциях растения состав цветообозначений представлен 14 собственно терминами цвета с доминантой **зеленый**, а также: 1) цветовыми композитами, основанными как на терминах цвета (**бело-желтый**, **зелено-желтый**), так и на сочетаниях цветолексемы и модификатора цвета (**бледно-зеленый**, **прозрачно-зеленый**, **светло-бордовый**, **темно-фиолетовый**); 2) описательными конструкциями, передающими нюансировку цвета (**коричневый созревший**, **красный приглушенный**); 3) различными по структуре цветовыми последовательностями (**бордовый**, **фиолетовый**; **смесь черного и зеленого**; **зеленый**, **темно-красный**; **ярко-красный**, **зеленый** и др.). Выявленное многообразие модификаций цветовых описаний крыжовника, а также незначительное количество отказов (29) свидетельствуют о важности его колористической визуализации в языковом сознании молодых людей. Отметим попутно, что «Русский ассоциативный словарь» [РАС 2002, 1] при прямом поиске не фиксирует стимул «крыжовник», при обратном — не отмечает цветовые стимулы, вызвавшие реакцию «крыжовник»: **кустарник** 3; **кислый** 1, **колючий** 1, **куст** 1, **шиповник** 1, **ягода** 1 [РАС 2002, 2: 370], что придает ценность результатам НАЭ, выявившего как массовый цветовой стереотип восприятия крыжовника (**зеленый**), так и широкий спектр уникальных цветовых определений (более 20), эксплицирующих индивидуальную цветовую картину мира языковой личности.

Цвет крыжовника. Национальный корпус русского языка. Обращение к материалам Национального корпуса русского языка (основной и поэтический корпус) [НКРЯ] позволяет существенно расширить списочный состав терминов цвета, значимых в создании колористических дескрипций крыжовника. Так, цветовой спектр, актуализируемый в его описаниях, согласно НКРЯ (Основной корпус, ОК), включает термины цвета **зеленый** 26 (**зеленеть**, **зеленоватый**, **зеленоплодный**, **зеленый**); **желтый** 2 (**желтый**, **пожелтеть**); **золотой** 2 (**золотиться**,

золотой); красный 2 (краснолапый, покраснеть); изумрудный 1; розовый 1; а также лексемы берилл 1; полосатый 1; окрасить 1 (ярко окрашенный); незрелый 7 — спелый 2 (спелый, спелый-спелый); прозрачный 3. В дескрипциях крыжовника доминирует термин цвета *зеленый*, коррелирующий преимущественно с фитонимом *крыжовник*, реже — лексемами *куст*, *ягода*; а также при пересечении флористического и декоративного кода — (образн.) *бусина*; кулинарного — *варенье*, соматического — *глаз*.

Распространенность корреляции *зеленый крыжовник* — *глаз* (в идиостиле В. Драгунского, Ф. Искандера, К. Паустовского, Л. Леонова, В. Пановой) свидетельствует о ее устойчивости в языковом сознании русскоязычных. Ср. с зафиксированными в специализированных словарях дескрипциями крыжовника: крыжовник МТф.: <...> *эти без слов о беде говорящие глаза, вот оборвутся и на пол — раздавленный **зеленый** крыжовник* (Ремизов 1927). Ср. с прил.: *зеленые: Тут у мамы глаза сразу стали **зеленые**, как крыжовник* (Драгунский 1963). Ср.: *Зоя оказалась в самом деле миловидной девушкой с **зелеными** прозрачными глазами, похожими на крыжовник, с большим ярким и свежим ртом, склонным по всякому поводу смеяться, обнажая ровные белые зубы* (Иск. 1977) [Кожевникова, Петрова 2015: 160]. Ср. с прозой К. Г. Паустовского (зооморфный код): *Но однажды уши у **кота** задержались в разные стороны. Он посмотрел на меня **зелеными**, как ягоды крыжовника, глазами и сипло мяукнул* [Паустовский 1982: 579].

Другие термины цвета проявляют сочетаемость с лексемами, принадлежащими флористическому коду: *золотился **крыжовник**; на покрасневшие листочки крыжовника; крыжовник усыпала изумрудная кудрявая **пороша**; крыжовник с большими желтыми, но кислыми **ягодами***, реже — кулинарному: *берилл крыжовникового <варенья>; крыжовникового <варенье>, с круглыми золотыми **шариками***; окказионально — зооморфному: *Кошкин глаз, полосатый, как крыжовник* (Ильф). Лексемы *прозрачный* и *незрелый* в корреляции с фитонимом участвуют в соматических описаниях (*глаз*, *мочка*): *красавицу с прозрачными и пушистыми, как крыжовник, **глазами*** (Степнова); *добрые **глаза**, похожие на незрелые шарики крыжовника* (Липатов); *видит мягкую **мочку**, прозрачную, как крыжовник* (Болмат).

Данные Поэтического корпуса (ПК) НКРЯ расширяют диапазон цветообозначения крыжовника: *голубой* 1; *карамельный* 1; *румяный* 1 (*тускло-румяный*). Фиксируемые в нем дескрипции несут отпечаток уникальной авторской перцепции и значимы в конструировании как пространственного измерения (например, соматического): *Погляжу в твои **глаза** — **голубой крыжовник!** В них лазурь и бирюза, ясно, хорошо в них!* (Кирсанов), так и темпорального²: ***Зреет еще крыжовник***,

² Ю. А. Дьяченко [2012: 40], подчеркивая «цветовое значение растений для мира художественной прозы Е. И. Носова», указывает на одну из актуализируемых Носовым функций колористических дескрипций растений: «...при помощи цветописы писатель изображает растение в разные стадии его жизни: от пробивающейся почки до закостенелости стеблей», приводя в качестве иллюстрации, в частности, цветовое описание крыжовника: *озеленился крыжовник*.

Тускло-румяным став (Алексеева), существенная связь которых на основе цвета являет собой цветовой хронотоп [Сивова 2018].

В результате пересечения сформированных списков терминов цвета (словари, № 1; НАЭ, № 2; НКРЯ ОК, № 3; НКРЯ ПК, № 4) выявляется область, репрезентирующая ядро цвета (в качественном отношении): *зеленый, желтый, красный* (№ 1–3); околядерную зону: *голубой* (№ 2, № 4), *розовый* (№ 2, № 3); а также ряд уникальных определений крыжовника (около 15), формирующих периферию поля цвета (при репрезентации в модели поля): *белый, бордовый, коричневый, оранжевый, перламутровый, салатный, синий, фиолетовый, черный* и др. (№ 2); *бирилл, золотой, изумрудный* и др. (№ 3); *карамельный, румяный* (№ 4). В количественном отношении абсолютной доминантой является термин цвета *зеленый* (более 200), далее по ранжиру — *красный* (около 70), *фиолетовый* (около 30); менее 20 — *желтый, салатный*; менее 10 — *белый, бордовый, голубой, коричневый, оранжевый, розовый, черный*; единичные цветовые определения — *бирилл, изумрудный, карамельный, перламутровый, румяный, синий*.

Важно отметить, что НКРЯ фиксирует ряд соматических описаний (*глаз, зрачок, око*), в которых колористическая дескрипция крыжовника приобретает значение термина цвета (преимущественно в идиостиле М. Палей, спорадически — З. Маслениковой, Максима Горького, В. Поголяева, Т. Трониной). Представленный в НКРЯ языковой материал позволяет проследить сам процесс продуцирования нового термина цвета: *глаза у нее были зеленые, цвета недоспелого крыжовника* (Тронина); *а глаза <ее> зелены, ясны, с четкой точкой крыжовникова зрачка* (Палей); *пьяные глаза его плавали в желтых слезах, точно ягоды крыжовника в патоке* (Максим Горький); *странные, цвета крыжовника глаза под темной челкой* (Масленикова); *глаза выцвели, из ярких, крыжовниковых превратились в мутные, линялые, ситцевые* (Поголяев); *глядя округ доверчивыми крыжовниковыми глазами* (Палей); *тени, в тон крыжовниковым очам* (Палей).

Тенденция продуцирования термина цвета на основе колористической дескрипции крыжовника находит отражение и в лексикографических источниках. См.: 1) «Словарь эпитетов русского литературного языка», фиксирующий эпитет *крыжовенный*: *глаза — крыжовенные* [Горбачевич 2002: 43]; 2) «Словарь цвета: реальное, потенциальное, авторское», регистрирующий термины цвета а) **крыжовник** Цвета крыжовника. Прозрачно-зеленоватый. Цвет камня. *Гроссуляр зеленый, цвета крыжовника* (Я. Самсонов, А. Туринге). *У нее были кошачьи глаза цвета еще не вполне зрелого крыжовника...* (В. Катаев). *Мониста! Голубые, в круглую бусинку, красной рябинкой, зеленым прозрачным крыжовником, и рубчатые, и граненные, и в одну нитку, и в целый пучок* (Е. Носов) [Харченко 2009: 215]; б) **крыжовниковый** Прозрачно зеленоватый. Цвета крыжовника. *...новая для меня Балтика: несмотря на зиму, ярко-синяя до самого горизонта — с широкой, волнами, каймой волн — кружевной, словно для бального танца, зеленой каймой — виноградной, крыжовниковой, яблочной...* (Палей) [Там же: 215]. В свете изложенного, дающим

стимул для отдельного исследования, дискуссионным представляется комментарий Л. И. Сидоровой, сделанный ею относительно термина цвета *gooseberry* (крыжовник) — *цвет крыжовника* в ходе исследования проблемы асимметрии оттеночных прилагательных английского и русского языков, а также способов их перевода: «...в традиционных для английского языка ОЦО [оттеночных прилагательных] обнаруживаются такие, которые соотносятся с нетипичными для русского языка маркерами³» [Сидорова 2019: 345].

В связи с цветообозначением *цвет крыжовника*, *крыжовенный* важно упомянуть статью Н. С. Араповой «Грозелевые камзолы», в которой ее автор, обращаясь к ряду источников, среди которых журналы «Библиотека для чтения» (1839), «Вестник Европы» (1906), «Отечественные записки» (1864), «Русское слово» (1864), «Современник» (1852); повесть А. Темризова «Разлучники» (1869); дневники П. Огородникова «На пути в Персию...» (1878); записные книжки и дневники М. Цветаевой, фиксирует термин цвета *грозелевый*, *грозель*, констатируя, что выявленные ею «примеры не дают никаких оснований утверждать, какой цвет или оттенок имеется в виду» [Арапова 2016: 124]. Для установления цветового значения Арапова обращается к французскому языку, где *groseille* — ‘крыжовник’; к «Полному англо-русскому словарю» (А. Александров, СПб., 1879), фиксирующему термин цвета *Grossular* бот. ‘крыжовничный’, ‘крыжовнично-зеленого цвета’; к НКРЯ, где данный термин цвета коррелирует с соматизмом *глаз*; к повести А. Куприна «Гранатовый браслет», в тексте которой функционирует номинация *зеленый гранат*; к «Энциклопедическому лексикону» (СПб., 1838), в котором указан цвет данного сорта граната⁴: спаржевого или яблочного цветов, т. е. оттенков светло-зеленого, цит. по [Арапова 2016: 124]. Более того, автор дает собственную трактовку цветового значения: «Мне словосочетание *крыжовенный цвет* известно с детства от бабушки-портнихи, которая определяла его так: “добавь в зеленый молочка — вот и будет тебе крыжовенный”» [Там же: 125], восстанавливая этимологию термина цвета. Вместе с тем в монографии «Цвет и названия цвета в русском языке» ее авторы, констатируя активность процессов заимствования лексики в первой пол. XIX в., связанную с французским влиянием, фиксируют недолгое параллельное функционирование синонимичных терминов цвета *смородинный* — *грозелевый*, где *грозелевый* от франц. *groseille* ‘черная смородина’; красно-черный [Василевич, Кузнецова, Мищенко 2005: 178].

Цвет крыжовника. Рекламный дискурс. Рекламный дискурс, антропоцентричный по природе, специфичный своей прагматичностью, прецедентностью, демонстрирует действенность колористических дескрипций крыжовника и осно-

³ Те объекты, которые для данного этноса выступают носителями определенного цвета, называют обычно маркерами цвета [Сидорова 2019: 344].

⁴ Ср.: *гроссуляр*, *гроссуляра* [лат. *grossularia* крыжовник] ‘желто-зеленый минерал из группы гранатов известково-глиноземистого состава’ [Егорова 2014: 183]; *гроссуляр* [лат. *gibes grassularia* крыжовник], разновидность граната, его виды: крыжовниковый (светло-зеленый), малиновый (красноватый) гроссуляр [Николашвили 2015: 36].

ванных на них терминов цвета в создании продающих текстов (как в идентифицирующей функции, так и в эмоционально-экспрессивной — в зависимости от стратегии рекламирования). В рекламной коммуникации фитоним *крыжовник*, по нашим наблюдениям, обнаруживает корреляцию преимущественно с терминами цвета: 1) **зеленый**: *серьги классические «Зеленый крыжовник»*; «Зеленый крыжовник», *колье и серьги лэмпворк; брошь Зеленый крыжовник; брошь-булавка из кожи Зеленый крыжовник; кулон Зеленый крыжовник, серебро 925* (<https://www.livemaster.ru>). При этом иллюстрации демонстрируют вариативность в трактовке зеленого; 2) **изумрудный**: *коллекционная брошь «Изумрудный крыжовник», PENNINO* (<https://www.livemaster.ru>); 3) **серебряный**: *серьги «Серебряный крыжовник и черная лава»* (<https://www.livemaster.ru>); а также с интенсифицирующими имплицитный цветовой признак лексемами 4) **спелый**: «*Спелый крыжовник*», *бусы из натуральных камней; агат, сердолик; кольцо с натуральной бирюзой «Спелый крыжовник»* (<https://www.livemaster.ru>); 5) **сочный**: *серьги «Сочный крыжовник»* (<http://marijoo.net>); 6) **солнечный**: *бусины лэмпворк и серебро в серьгах Солнечный крыжовник* (<https://www.livemaster.ru>).

Термины цвета, основанные на колористической дескрипции крыжовника, фиксируются в коллекциях RAL Design (институт RAL, независимая организация по стандартизации; 1925 г.): RAL 095 60 50 Gooseberry Green Зеленый Крыжовник; RAL 090 70 50 Gooseberry Yellow Желтый Крыжовник [RAL Design].

В значении термина цвета фитоним *крыжовник* и его дескрипции актуализируют значимую в рекламных стратегиях проекционного типа экспрессивную функцию при рекламном описании / нейминге предметов **1)** декоративной косметики; важно отметить множественность толкования термина цвета *крыжовник* в них ('зеленый', 'коричневый', 'красный с синим подтоном', 'оранжево-коричневый', 'салатовый'): *лак для ногтей Dance Legend Anna Gorelova, 97 Крыжовник, цвет зеленый* (<https://lakodom.ru>); *гель-лак AngelTeam Молодой крыжовник, салатовый* (<https://www.ozon.ru>); *лак для ногтей Oxygen, дышащий кислородный, 60 gooseberry / крыжовник, цвет коричневый, оттенок оранжево-коричневый* (<https://www.orisun.ru>); *жидкие тени для век Крыжовник, E.N.I.G.M.A, коричневый* (<https://www.100sp.ru>); *помада GLOSSIP LIQUID LIPTINT #10 GOOSEBERRY: Gooseberry в переводе с английского «крыжовник». Также это слово может означать красный с синим подтоном* (<https://sklva.com>); спорадически — **2)** одежды: *дубленка турецкая, цвет крыжовник* (<https://www.avito.ru>); *вязаные носочки, гольфы из итальянской альпаки, Крыжовник* (<https://www.livemaster.ru>); **3)** галантерейных товаров: *сумка женская Майкл Корс в редком цвете Крыжовник* (<https://www.avito.ru>); *сумка для перевозки банок и бутылок Jarbag, цвет крыжовник. Светлые тона зеленого ассоциируются с ростом, природой и открытием возможностей. Зеленый цвет используют уверенные личности с четкой жизненной позицией* (<https://jarbag.ru>); текстильной галантереи: *пряжа Biskvit-Biskvit Крыжовник* (<https://hobbymarket.by>); **4)** строительных материалов: *мягкая битумная черепица Reflex, коллекция Sota, цвет Красный крыжовник* (<https://deal.by>).

Термины цвета закономерно проявляют высокую активность в продуцировании наименований сортов крыжовника (актуализируется как информативная, идентифицирующая функция, так и эмоционально-экспрессивная). Преобладают репрезентанты КОНЦЕПТОВ КРАСНОГО и ЗЕЛЕНОГО ЦВЕТА. Репрезентанты КОНЦЕПТА КРАСНОГО ЦВЕТА (*красный, коралловый, розовый, фиолетовый*): сорт «Белорусский красный», «Русский красный», «Московский красный», «Красный Восток», «Красный крупный», «Красный опушенный», «Темно-красный», «Красный триумф», «Хинномаки Рот» / «Коралл» / «Уральский розовый», «Фламинго» / сорт «Фиолетовый». ЗЕЛЕНОГО (*зеленый, изумрудный, малахит, берилл*): «Зеленый бутылочный», «Зеленый малахит», «Темно-зеленый Мельникова», «Финский зеленый», «Зеленый десерт», «Зеленый дождь», «Хинномаки Грин» / «Изумруд», «Изумрудный», «Уральский изумруд» / «Малахит» / «Берилл». ЖЕЛТОГО (*желтый, янтарный*): «Английский желтый», «Русский желтый» / «Куршу Дзинтарс», «Янтарный». ЧЕРНОГО (*черный*): «Черная капля», «Черный бархат», «Черный негус», «Черный принц», «Африканец». БЕЛОГО (*белый*): «Белые ночи». НЕОДНОРОДНОГО / ПЕСТРОГО ЦВЕТА (*радужный*): сорт «Радужный».

Важно отметить, что ряд активных в создании цветowych дескрипций крыжовника терминов цвета, выявленных нами на основе лексикографических источников, результатов ассоциативного эксперимента, материалов НКРЯ (*белый, берилл, желтый, зеленый, изумрудный, коричневый, красный, розовый, салатový, синий, спелый, фиолетовый, черный*), актуализировался в рекламном дискурсе либо в номинациях товаров (*черепаца Reflex, цвет Красный крыжовник*) и сортов крыжовника (сорт «Белые ночи», «Берилл», «Русский желтый», «Уральский розовый», «Фиолетовый», «Черный бархат» и др.), либо в интерпретации терминов цвета (*тени для век Крыжовник, E.N.I.G.M.A, коричневый; гель-лак AngelTeat Молодой крыжовник, салатový; помада GLOSSIP LIQUID LIPTINT #10 GOOSEBERRY <...> красный с синим подтоном*). Некоторые, преимущественно доминанты, — в обоих случаях. Ср.: а) сорт «Зеленый дождь»; брошь Зеленый крыжовник; лак для ногтей *Dance Legend Anna Gorelova, 97 Крыжовник*, цвет зеленый; б) сорт «Белорусский красный»; черепаца *Reflex, цвет Красный крыжовник*; в) сорт «Уральский изумруд»; брошь «Изумрудный крыжовник».

Таким образом, изучение проблемы цветообозначения растений обнаруживает различные векторы, представляется продуктивным в реконструкции цветовой концептосферы русского языка; основными же результатами нашего исследования можно назвать: 1) выявление количественного и качественного состава актуализируемых в колористических дескрипциях крыжовника терминов цвета (19 единиц); 2) установление цветowych доминант, манифестирующих стереотип цветовой перцепции растения (*зеленый*); 3) выявление ряда уникальных (единичных) описаний крыжовника, представляющих собой отражение индивидуально-авторской цветовой картины мира языковой личности (*карамельный, перламутровый, румяный, синий и др.*); 4) выявление особенностей сочетаемости цветовой и фитонимической лексики (*бусина, варенье, глаз, крыжовник, куст, листочек, мочка, пороша, шарик,*

ягода); 5) установление функционального потенциала колористических дескрипций растения, проявляющегося в конструировании пространственного (декоративный, зооморфный, кулинарный, соматический, флористический код) и темпорального измерения, т. е. цветового хронотопа; 6) фиксация активности процесса создания новых терминов цвета на основе колористической дескрипции крыжовника; 7) описание сфер функционирования новых терминов цвета; 8) констатация вариативности в интерпретации цветового значения как на диахроническом уровне (*грозелевый*), так и на синхроническом (*крыжовник*: 'зеленый', 'коричневый', 'красный с синим подтоном', 'оранжево-коричневый', 'салатовый').

Литература

- Арапова Н. С.* «Грозелевые камзолы» // Русская речь. 2016. № 2. С. 123–125.
- БТС — Большой толковый словарь русского языка / сост. и гл. ред. С. А. Кузнецов. СПб.: Норинт, 2000. 1536 с.
- Василевич А. П., Кузнецова С. Н., Мищенко С. С.* Цвет и названия цвета в русском языке / под общ. ред. А. П. Василевича. М.: КомКнига, 2005. 216 с.
- Горбачевич К. С.* Словарь эпитетов русского литературного языка. СПб.: Норинт, 2002. 224 с.
- Дзюба Е. В.* Лингвокогнитивная категоризация действительности в русском языковом сознании: Дис. ... докт. филол. наук. Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 2015. 286 с.
- Дьяченко Ю. А.* Цветовая палитра фитонимической лексики в художественной прозе Е. И. Носова // Курское слово. 2012. № 9. С. 38–43.
- Егорова Т. В.* Словарь иностранных слов современного русского языка. М.: Аделант, 2014. 800 с.
- Кожевникова Н. А., Петрова З. Ю.* Материалы к словарю метафор и сравнений русской литературы XIX–XX вв. Вып. 3: «Растения» / отв. ред. Л. Л. Шестакова. М.: Языки славянской культуры, 2015. 448 с.
- Кульпина В. Г.* Лингвистика цвета. Термины цвета в польском и русском языках. М.: Московский Лицей, 2001. 470 с.
- Николашвили М. Н.* Названия драгоценных камней в русском языке XI–XXI веков. М.: Спутник +, 2015. 111 с.
- НКРЯ — Национальный корпус русского языка [Электронный ресурс]. URL: <http://ruscorpora.ru>.
- Паустовский К. Г.* Собрание сочинений: в 9 т. Т. 4. Повесть о жизни. Кн. 1–3. М.: Художественная литература, 1982. 734 с.
- РАС — Русский ассоциативный словарь: в 2 т. Т. 1: От стимула к реакции. Т. 2: От реакции к стимулу / редкол.: Ю. Н. Караулов [и др.]. М.: АСТ-Астрель, 2002. 784 с., 992 с.
- РСС — Русский семантический словарь. Толковый словарь, систематизированный по классам слов и значений / под общей ред. Н. Ю. Шведовой. Т. I: Слова указующие (местоимения). Слова именующие: Имена существительные (Все живое. Земля. Космос). М.: Азбуковник, 2002. 807 с.

Сивова Т. В. Взаимосвязь цвета, света и хронотопа в языке произведений К. Г. Паустовского: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Минск: Белорусский гос. ун-т, 2018. 29 с.

Сидорова Л. И. Об асимметрии оттеночных прилагательных английского и русского языков и способах их перевода // Переводческий дискурс: междисциплинарный подход: материалы III Междунар. науч.-практ. конф. (Симферополь, 25–27 апр. 2019 г.) / гл. ред. Норец М. В. Симферополь: ИТ «АРИАЛ», 2019. С. 342–347.

Харченко В. К. Словарь цвета: реальное, потенциальное, авторское. М.: Лит. ин-т им. А. М. Горького, 2009. 532 с.

RAL Design. Каталог [Электронный ресурс]. URL: <https://ral.ru/design>.

T. V. Sivova

Yanka Kupala State University of Grodno

(Belarus, Grodno)

sitavi@tut.by

GOOSEBERRY COLOUR IN THE COLOUR CONCEPTOSPHERE OF THE RUSSIAN LANGUAGE: FROM LEXICOGRAPHIC TO ADVERTISING DISCOURSE

The article presents a reconstruction of a fragment of the colour concept sphere of the floristic space of the Russian language, based on the texts of various discourses (lexicographic, associative, belle-lettres, advertising), using the example of the functioning of coloristic descriptions of gooseberry. The quantitative and qualitative composition of colour terms, significant in the coloristic description of the plant, is established; the colour dominant is revealed, representing the modern standard of colour perception of gooseberries (*green*); unique coloristic descriptions of gooseberries are described, bearing the imprint of the individual author's colour world image of a linguistic personality (*caramel, mother-of-pearl*, etc.); features of combinability of coloristic and phytonymic vocabulary are revealed; the functionality of gooseberry color descriptions (from the informative, identifying function to the emotionally expressive function), their role in the construction of colour spatial and temporal dimensions, i.e. color chronotope, are described; on the basis of the analysis of the language material, the activity and productivity of creating new colour terms based on the coloristic description of the gooseberry are stated; spheres of functioning of new colour terms are revealed; variability in the interpretation of colour meaning both at the diachronic and synchronic levels is noted. The results obtained in the course of the study can make some contribution to the creation of a complete version of the colour concept sphere of the Russian language.

Key words: colour term, phytonym, colour concept sphere, linguistics of colour, lexicography, directed associative experiment, Russian National Corpus, advertising discourse.

References

- Arapova N. S. [“Groselle camisoles”]. *Russkaya rech'*, 2016, no. 2, pp. 123–125. (In Russ.)
- Bol'shoi tolkovyi slovar' russkogo yazyka* [The great explanatory dictionary of the Russian language]. Kuznetsov S. A. (ed.). St Petersburg, Norint Publ., 2000. 1536 p.
- D'yachenko Yu. A. [The colour palette of phytonymic vocabulary in Nosov's prose fiction]. *Kurskoe slovo*, 2012, no. 9, pp. 38–43. (In Russ.)
- Dzyuba E. V. *Lingvokognitivnaya kategorizatsiya deistvitel'nosti v russkom yazykovom soznanii*. Diss. dokt. filol. nauk [Linguocognitive categorization of reality in the Russian language consciousness. Dr. filol. sci. diss.]. Ekaterinburg, Ural State Pedagogical Univ., 2015.
- Egorova T. V. *Slovar' inostrannykh slov sovremennogo russkogo yazyka* [Dictionary of foreign words of the modern Russian language]. Moscow, Adelant Publ., 2014. 800 p.
- Gorbachevich K. S. *Slovar' epitetrov russkogo literaturnogo yazyka* [Dictionary of epithets of Russian literary language]. St Petersburg, Norint Publ., 2002. 224 p.
- Karaulov Yu. N. (ed.). *Russkii assotsiativnyi slovar' v 2 t. T. 1* [Russian associative dictionary in 2 vols. Vol. 1]. Moscow, AST-Astel' Publ., 2002. 784 p.
- Karaulov Yu. N. (ed.). *Russkii assotsiativnyi slovar' v 2 t. T. 2* [Russian associative dictionary in 2 vols. Vol. 2]. Moscow, AST-Astel' Publ., 2002. 992 p.
- Kharchenko V. K. *Slovar' tsveta: real'noe, potentsial'noe, avtorskoe* [A dictionary of colour: Real, potential, author's]. Moscow, Maxim Gorky Literature Institute Publ., 2009. 532 p.
- Kozhevnikova N. A., Petrova Z. Yu. *Materialy k slovaryu metafor i sravnenii russkoi literatury XIX–XX vv. Vyp. 3 “Rasteniya”* [Materials for the dictionary of metaphors and somparisons of the 19th–20th centuries Russian literature. Vol. 3 “Plants”]. Shestakova L. L. (ed.). Moscow, Yazyki Slavyanskikh Kul'tur Publ., 2015. 448 p.
- Kul'pina V. G. *Lingvistika tsveta. Terminy tsveta v pol'skom i russkom yazykakh* [Linguistics of colour. Colour terms in Polish and Russian]. Moscow, Moskovskii Litsei Publ., 2001. 470 p.
- Natsional'nyi korpus russkogo yazyka* [Russian National Corpus]. Available at: <http://ruscorpora.ru>.
- Nikolashvili M. N. *Nazvaniya dragotsennykh kamnei v russkom yazyke XI–XXI vekov* [The names of precious stones in the Russian language of 11th–21st centuries]. Moscow, Sputnik + Publ., 2015. 111 p.
- Paustovskii K. G. *Sobranie sochinenii v 9 t.: t. 4. Povest' o zhizni*. Paustovskii K. G. [Collected works in 9 vols. Vol. 4. The tale of life]. Moscow, Khudozhestvennaya Literatura Publ., 1982. 734 p.
- RAL Design. Katalog* [RAL Design. Catalogue]. Available at: <https://ral.ru/design>.
- Shvedova N. Yu. (ed.). *Russkii semanticheskii slovar'. Slovar', sistematizirovannyi po klassam slov i znachenii. T. 1* [Russian semantic dictionary. A dictionary organized by classes of words and meanings. Vol. 1]. Moscow, Azbukovnik Publ., 2002. 807 p.

Sidorova L. I. [On the asymmetry of English and Russian nuanced adjectives and ways to translate them]. *Perevodcheskii diskurs: mezhdistsiplinarnyi podkhod: materialy III Mezhdunar. nauch.-prakt. konf. — 2019* [Translational discourse: Interdisciplinary approach: Materials of the III International scientific conference — 2019]. Norets M. V. (ed.). Simferopol, ARIAL Publ., 2019, pp. 342–347. (In Russ.)

Sivova T. V. *Vzaimosvyaz' tsveta, sveta i khronotopa v yazyke proizvedenii K. G. Paustovskogo. Avtoref. dis. kand. filol. nauk* [The relationship of colour, light and chronotope in the language of the works of K. G. Paustovsky. Author's abstract of the cand. philol. sci. diss.]. Minsk, Belarusian State Univ. Publ., 2018. 29 p.

Vasilevich A. P., Kuznetsova S. N., Mishchenko S. S. *Tsvet i nazvaniya tsveta v russkom yazyke* [Colour and colour names in Russian]. Moscow, KomKniga Publ., 2005. 216 p.

Научный журнал

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

2023 г., № 2 (36)

Макет: *С. В. Родионова*

Гарнитура ZRCola. Формат 70×100/16

Бумага офсетная. Печать цифровая

Печ. л. 27,0

Тираж 300 экз. Заказ №